

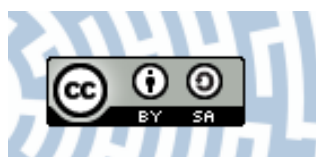


**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Obraz zatrzymany : praktyka i teoria późnego Godarda

Author: Barbara Kita

Citation style: Kita Barbara. (2013). Obraz zatrzymany : praktyka i teoria późnego Godarda. Katowice : Uniwersytet Śląski



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Barbara Kita



OBRAZ ZATRZYMANY

Praktyka i teoria późnego Godarda



Uniwersytet Śląski



OFICyna WYDAWNICZA

2013

Obraz zatrzymany.
Praktyka i teoria późnego Godarda

Ali i Zuzi

Barbara Kita

**Obraz zatrzymany.
Praktyka i teoria
późnego Godarda**



Uniwersytet Śląski



OFICyna WYDAWNICZA

Katowice 2013

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent:
Andrzej Pitrus

Publikacja sfinansowana ze środków Uniwersytetu Śląskiego

Wydanie I

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:
Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Od Autorki	7
Późny Godard	9
Powrót do kina	25
Zatrzymać ruch/obraz zwolniony	53
Zatrzymane kadry/obraz malarski	111
Obraz zatrzymany/fotografia	179
Marginesy obrazu/teoria	223
Bibliografia	237
Indeks omawianych filmów Jean-Luca Godarda	245
Inne omawiane filmy	249
Indeks osób	251
Résumé	255
Summary	257

Od Autorki

Niniejsza książka zainteresować może Czytelnika pragnącego zgłębić późny dorobek Godarda. *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda* proponuje marszrutę na przecięciu refleksji o obrazie filmowym, wideo, malarskim oraz fotograficznym, wpisując eseistykę filmową i krytyczną reżysera w ogólny namysł nad kondycją obrazu. Tym samym w niewielkim stopniu spełni wymagania kogoś poszukującego klasycznej monografii reżysera. Takich opracowań jest wiele.

Zaprezentowana refleksja ma charakter teoretycznego dyskursu o naturze obrazu, narracja ta zaś jest ukształtowana pod wpływem twórczości francusko-szwajcarskiego reżysera. Filmy z jego późnej (najmniej rozpoznanej na gruncie polskim) twórczości są czymś więcej niż tylko pretekstem do podjęcia przemyśleń o obrazie w różnych fazach ruchu/zwolnienia/zatrzymania. Materia filmów-esejów twórcy staje się bowiem doskonałą egzemplifikacją podjętego przeze mnie namysłu, jednocześnie zaś one same stanowią rodzaj autorskich, pierwotnych przemyśleń interesujących kwestii. Godard w znaczny i znaczący sposób podejmuje w swych praktycznych oraz teoretycznych ewokacjach problematykę natury obrazu, poddanego wielości przeobrażeń o charakterze technologicznym i, w konsekwencji, ontologicznym.

Zbiegają się zatem w książce dwie sprawy: zainteresowanie późną twórczością Godarda oraz bezpośrednio z niej wyłaniającą się problematyką obrazu w ruchu zwolnionym, obrazu zatrzymanego, ob-

razu stałego, wynikające z fascynacji technikami wideo, malarskimi oraz fotografią.

Nie wszystkie filmy Godarda miały swą oficjalną dystrybucję w Polsce, w związku z tym można spotkać różne wersje ich tytułów. Wątpliwości te nasilają się szczególnie w mało zrewidowanym w polskim piśmiennictwie późnym okresie twórczości. Tak jest na przykład z tytułem *Je vous salue, Marie*, który występuje najczęściej w dwóch tłumaczeniach: *Bądź pozdrowiona Mario* (starsza) oraz *Zdrowaś Mario*, ku której skłaniam się w swej książce. Jest to umotywowane w pewnym stopniu podporządkowaniem się tendencji, która wyraźnie zaimplementowała się w ostatnich książkach, Ewy Mazierskiej (*Pasje Godarda*, 2010) oraz Grzegorza Królikiewicza (*Godard-sejsmograf*, 2010), jak również w przełożonych na język polski esejach Laury Mulvey (*Do utraty wzroku*, 2010). Chodzi mi jednak przede wszystkim o konsekwencję w wyborze tytułów, która nie będzie powodować zbędnych nieporozumień z tym związanych. Podobnie rzecz ma się z tytułem filmu *Soigne ta droite*, tłumaczonym jako *Chroń swoją prawicę* lub *Uważaj z prawej* oraz z innymi tytułami filmów, zwłaszcza mniej znanych telewizyjnych serii, na przykład: *France tour detour/ deux enfants*, w tej książce funkcjonującej pod tytułem *Francja objazd/ dwoje dzieci*.

Pragnę podziękować za wsparcie Koleżankom i Kolegom z Zakładu Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach UŚ. Szczególne podziękowania kieruję pod adresem, nieustannie dopingujących me pasje prof. dr. hab. Andrzeja Gwoździa oraz dr Agnieszki Nierackiej.

Wyrazy szacunku kieruję także do najbliższych: mamy, Krzysztofa oraz dziewczynek, bez których zrozumienia moja praca nie była by możliwa.

Dziękuję także mojej koleżance, dr Magdalenie Kempnej-Pieniążek, dzięki której pomocy redakcyjnej praca nad książką nabrała pożądanego tempa.

Panu prof. dr. hab. Andrzejowi Pitrusowi dziękuję za cenne uwagi, dzięki którym udało mi się uniknąć ewentualnych nieporozumień.

Późny Godard



JLG/JLG. Autoportret grudniowy (1995)

Jestem legendą.

JLG

Wydawać by się mogło, iż w kwestii Godarda wszystko czy prawie wszystko zostało już powiedziane lub napisane, przedyskutowane i wyjaśnione. Ciągłe jednak istnieje dla sporej grupy niesfornych badaczy, krytyków, teoretyków i historyków kina pokusa zajęcia się czymś z repertuaru mistrza na nowo, po swojemu, inaczej – po to, by spojrzeć na jego rozliczne praktyki kina (a właściwie KINA) z perspektywy być może ciekawszej lub chociaż nieco odświeżonej, a może więcej nawet, bo zreformowanej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Godard jest wszechobecny – bardziej niż kiedykolwiek wcześniej. Można to zauważyć, poczynawszy od głosów niejednokrotnie hermetycznych intelektualistów, a skończywszy na znanych cytatach wędrujących przez media – nawet internetowa witryna handlowa reklamuje się hasłem: „Godard powiedział, że kino jest najpiękniejszą ułudą! – zatem zapraszamy do kina”.

Z pewnością jego dzieło jest obecnie opisywane bardziej kompleksowo, sumiennie i – co naturalne – z większym dystansem niż kiedykolwiek wcześniej, np. wtedy, gdy prawie ćwierć wieku temu spotkałam się na uniwersyteckich projekcjach z jego nowofalowym manifestem *Do utraty tchu* (1959/1960). A przyznać trzeba, że był to jeden z łżejszych jego filmów, miłszych w odbiorze, bo łatwiejszych i jaśniejszych (mimo śmierci głównego bohatera) od pozostałych, chociażby od kręconego niemal w tym samym czasie *Żołnierzyka* (1960). Kłamstwem byłoby stwierdzenie, że Godard był twórcą kiedykolwiek zapomnianym – sam nie dał o sobie zapomnieć, stale tworząc i eksperymentując z fil-

mowym językiem. Jednak zdecydowanie z najszerszym i najbardziej efektywnym – ze względu na ilość artykułów i książek temu poświęconych – oddźwiękiem spotkał się po kolejnych seriach-odcinkach monumentalnej *Historii kina* tworzonej przez dekadę, w latach 1988–1998.

Typowy dla niego zabieg, nieoczekiwany przez nikogo zwrot ku kinu, jego słynny powrót do narracji filmem *Ratuj się, kto może* (życie) (1979–1980) niemal zbiegł się w czasie ze śmiercią jedyne go bezdyskusyjnego i niekwestionowanego autora-wzorca reżyserów skupionych wokół „Cahiers du cinéma” mistrza suspensu, Alfreda Hitchcocka. Był to zresztą powrót częściowo symboliczny (obliczony na to, by zastąpić słynnego weterana), częściowo metaforyczny (otwierający nowy, „szwajcarski” etap filmowy Godarda), a z pewnością uzasadniony chęcią ponownego przemówienia do szerszej publiczności, dotarcia do widzów z nowym filmowym językiem, wypracowanym w poprzedniej dekadzie.

Znalezienie się w gronie osób zainteresowanych komentowaniem dzieł Godarda to jednocześnie wyzwanie (przez samą ilość na ich ilość) oraz nieodparta chęć zmierzenia się z nimi. Co ciekawe, od podjęcia wyzwania absolutnie nie odstręcza ilość komentarzy już istniejących; odczuwam wręcz przewrotną potrzebę dołożenia swoich „pięciu groszy” do tego, co już zostało powiedziane w różnych rozprawach o charakterze mniej lub bardziej naukowym. Chęć ta jest dodatkowo motywowana faktem, iż w dotychczas rozpoznanych przeze mnie licznych monografiach bądź szkicach, esejach czy obszernych, acz nigdy nie wyczerpujących kwestii, interpretacjach twórczości Papięża Nowej Fali brak rozpoznania, które mnie interesuje. Pragnę zatem dokonać próby w miarę kompleksowego opisu wszechstronnych pól działania Godarda, ze szczególnym uwzględnieniem jego roli krytyka-teoretyka kina i sztuki. Przedsięwzięcie takie może budzić wątpliwości. W jakim celu słuchać tego, co twórca ma do powiedzenia na swój (rzekomo) własny temat? Czy nie jest nadużyciem komentowanie czyjejś twórczości za pomocą jego własnej teorii i pomysłu na ogarnięcie czegoś, co można określić mianem swoistej egzegezy siebie samego, swych filmów?

Problem (albo przeciwnie: jego brak) polega na tym, że u Godarda sprzężenie teoretycznej pracy z jego praktyczną działalnością jest

nierozzerwalne albo wręcz nie do wyjaśnienia bez obustronnego rozoznania w jednym i w drugim. Można powiedzieć, iż w samym autorze ma miejsce specyficzna konwergencja, nie pozwalająca na zrozumienie, interpretację żadnej ze sfer jego twórczej praktyki bez znajomości innych. Sytuacja ta wymusza sięgnięcie do innych źródeł, które naturalnie dopełniają niedopowiedzenia, częściowo wyjaśniają wątpliwości. Odnieść można wrażenie, że Godard celowo pozostawia w różnych miejscach luki do wypełnienia nie tyle przez widza-krytyka, lecz przez niego samego, przez własną działalność krytyczną, co tym samym nie pozwala na jakąkolwiek dowolność czy nadużycie w stosunku do jego dzieł. Jest to strategia autora usilnie starającego się, by być zrozumianym zgodnie z jego intencją, niejako bezwarunkowo i na określonych prawach. Co, oczywiście, nie jest możliwe z różnych względów, na przykład: 1) nie każdy (zwłaszcza szeregowy) widz sięgnie do tych innych tekstów, będąc na tyle dociekliwym; 2) każdy odbiorca i tak zrozumie przekaz na własny sposób; 3) krytyk czy teoretyk filmu zwykle będzie polemizował z taką postawą, doszukując się – słusznie – w dziele innych konceptów, rozwijających zakładaną interpretację. Dość apodyktyczna postawa Godarda niesie jeszcze inną, bardziej istotną konsekwencję, dzięki usilności podejmowanych przez niego prób, mamy do dyspozycji nie tyle (tylko) pakiet tekstów, spostrzeżeń waloryzujących własną twórczość (jak chcieliby to widzieć niektórzy – nieliczni zresztą), ale zestaw niezwykle spójnych i przemyślanych refleksji na temat sztuki w ogóle. W podjętej przeze mnie intelektualnej marszrucie, skupionej na tekstach historyczno-teoretyczno-krytycznych oraz esejach filmowych (interesuje mnie bowiem twórczość od lat osiemdziesiątych), chodzi raczej o integrację pewnego sposobu myślenia, wypreparowanie z całości artystyczno-teoretycznej praktyki Godarda zasadniczych śladów – ścieżki jego przemyśleń – oraz o podjęcie próby zrekonstruowania z tych refleksów swoistej metodologii sztuki, historii i teorii obrazu, w swym zamyśle bardzo konsekwentnych.

Po prawie trzech dekadach pracy i poszukiwań filmowego języka, lata osiemdziesiąte przyniosły Jean-Lucowi Godardowi oczekiwane spełnienie i swego rodzaju okrzepnięcie w roli eksperymentatora-filmowca. Zdyskontowanie dotychczasowych doświadczeń oraz poszu-

kiwań w zakresie formy (eksperymenty filmowe, wideo-telewizyjne, fotograficzne) oraz języka (obraz, montaż, literackość) doprowadziły do dojrzałej samoświadomości oraz swoistej autobiograficzności, co zdaje się zresztą swego rodzaju wyznacznikiem późnego stylu w sztuce¹, nie tylko filmowej. Przełom 1979 i 1980 roku jest dla autora wyraźną cezurą uwarunkowaną szeregiem okoliczności życiowych, osobistych oraz zawodowych, sprawiając, że umotywowane staje się traktowanie ostatnich trzydziestu lat w twórczości tego reżysera jako wyjątkowych oraz nad wyraz artystycznie spójnych w kontekście wcześniejszych dekad. Dominujący w tym czasie styl można uznać za egzemplifikację swoistej „późności” Godarda, którą określają następujące parametry: 1) artysta musi żyć wystarczająco długo, by schyłek jego życia wyraźnie oddzielał się od lat wczesnych – jak zauważył Władysław Stróżewski, trudno mówić o stylu późnym w przypadku kogoś, kto krótko żył² (z przeżytych ponad osiemdziesięciu lat ostatnie trzydzieści w wyrazisty sposób wyznaczają fazę „późnego Godarda”); 2) późność prowokuje rozpatrywanie twórczości jako wyniku pełni, dojrzałości, mądrości, podsumowania, syntezy, których figurą pozostaje mędrzec³ – istotne zatem w tym kontekście są przede wszystkim: twórcza aktywność kontynuowana przez całe życie oraz, w konsekwencji, rodzaj autotematyzmu, autoteliczności czy wreszcie widoczny autobiografizm.

Wszystkie wyznaczniki stylu późnego bez trudu można odnaleźć w twórczości Jean-Luca Godarda. Zwłaszcza po osiągnięciu przez niego pięćdziesiątego roku życia refleksja autobiograficzna – której przykładem jest już pierwszy film z lat 1979–1980, *Ratuj się kto może (życie)* – poddaje się łatwej identyfikacji w kolejnych dziełach, w zróżnicowany sposób funkcjonując w obrębie filmowej narracji. Godard w zasadzie od początku swej twórczej aktywności nie unikał osobistych, autorskich interwencji w swe filmy, najprościej uzyskując ten efekt już w latach sześćdziesiątych poprzez demistyfikację widzialności filmo-

¹ Zob. *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. Red. W. KALAGA, E. KNAPIK. Katowice 2002.

² Por. W. STRÓŻEWSKI: *O ewolucji filozofii Platona*. W: *Styl późny w muzyce...*, s. 7.

³ Por. J. BIELSKA-KRAWCZYK: *Światło czy mrok na koniec wieku?... W: Styl późny w muzyce...*, s. 198.

wej aparatury. W ten sposób niemalże zilustrował część refleksji wywiedzionych dopiero w latach siedemdziesiątych przez Jean-Louis'a Comolliego, skupionych na ideologicznych skutkach funkcjonowania filmowej aparatury: „Spektakl, jak i samo kino, pomimo możliwości wytwarzania **efektów rzeczywistości**, w oczach odbiorców uchodzi zawsze **za to, czym jest**. Nie ma innego odbiorcy niż odbiorca świadomy spektaklu, nawet jeśli (tymczasowo) poddaje się on działaniu maszyny wytwarzającej fikcję, omamiony przez symulakrum: **po to właśnie przyszedł**”⁴.

Coraz wyraźniej z biegiem lat daje się prześledzić w prawie wszystkich filmach Godarda swoistą „narrację mędrca”. Zresztą zabieg ten nigdy nie był obcy autorowi, który od początku manifestował swą obecność na różnych poziomach w filmie: wprowadzając narrację z *offu* (zwykle sam był narratorem) lub komentując bezpośrednio pokazywane obrazy (zwłaszcza fotograficzne). Godard jest reżyserem, który wykazuje silną potrzebę wyjaśniania własnych dzieł, dopowiadania ich, objaśniania znaczeń, choć nie bezpośredniego ich interpretowania. *Stare miejsce* (2000), *JLG/JLG. Autoportret grudniowy* (1994), *List do Freddy Buache'a* (1981), *Imię Carmen* (1983), *Meeting Woody Allen* (1986), *Soft and Hard* (1985), *Uważaj z prawej* (1987), *Historie kina, Nasza muzyka* (2004) to tylko wybrane (w oparciu o zasadę zróżnicowania praktyki autodemonstracji) przykłady strategii „wchodzenia” Godarda w materię kina, sprawności podejmowania intelektualnego wywodu oraz refleksji ukierunkowanej na aktywnego odbiorcę.

Gilles Deleuze w podsumowaniu swych rozważań na temat historii i teorii kina podkreśla, że Godard, niejednokrotnie przypominając o wczesnych tekstach młodych reżyserów Nowej Fali, widzi w nich raczej formę realizacji filmów niż samą teorię. Wydaje się zatem, że reżyser unika traktowania go jako teoretyka kina, a jego wypowiedzi o filmie i sztuce jako teorii. Niemal natychmiast twierdzenia tego typu dyskontuje Deleuze, pisząc: „Wielcy twórcy filmowi przypominają wielkich malarzy czy wielkich muzyków: to oni najlepiej komentują to, co robią. Ale mówiąc, stają się kimś jeszcze, stają się filozofa-

⁴ J.-L. COMOLLI: *Maszyny widzialnego*. Przeł. A. PISKORZ, A. GWÓŹDŹ. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*. Red. A. GWÓŹDŹ. Kraków 2001, s. 469.

mi i teoretykami – nawet Hawks, który nie potrzebował teorii, nawet Godard, gdy udawał, że jej nie ufa”⁵. Byłby to więc przejaw narcyzmu – owszem, ale z wiekiem coraz bardziej ewoluujący w mentorską postawę, może nawet nie do końca świadomą swego dydaktyzmu, lecz nie moralizatorską w takim stopniu, jak mogłaby się wydawać (okazać), pewną swego punktu widzenia i własnych racji oraz konsekwentnego namysłu.

W każdym z wymienionych wyżej dzieł praktyki obcowania reżysera z własnym materiałem filmowym, ingerowania w narrację, budowania dramaturgii splecionej z własnych przemyśleń, strategię egzegezy własnej postawy są inne, różnorodne. Czasem wyłania się z nich aktor-Godard, innym razem narrator, komentator, filozof, socjolog, znawca sztuki, wreszcie mistrz-nauczyciel (najwyraźniej twórca występuje w tej roli na spotkaniu ze studentami w filmie *Nasza muzyka*), on-sam (często, zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych, aktywny w serii rozmów z historykami i krytykami mediów, sztuki), reżyser-człowiek-intelektualista (w *Autoportrecie*), zawsze będący figurą dialogizowania poglądów własnych oraz reprezentantów bliskich mu dziedzin życia, nauki i sztuki. Godard zawsze przy tym „Kontroluje wytwarzanie swojego własnego wizerunku”⁶ – na co wskazuje Anne Friedberg przy okazji analizy *Numeru dwa* (1976), obierając jako kontekst wieloekranowość przedstawienia, skonstruowanego za pomocą obecności / nieobecności monitorów i samego reżysera, który za sprawą kompozycji ujęć, sprawia, iż: „kinematograficzna przestrzeń pozakadrowa jest przemieniona w przestrzeń ekranu wideo”⁷, w której jest nadal obecny. „Godardowska pedagogika” – jak nazywa praktykę reżysera Serge Daney – przejawia się w konieczności przededefiniowania obrazu, „nowej dystrybucji tego, co wizualne, i tego, co mówione”⁸. Deleuze pójdzie o krok dalej w próbie usankcjonowania tejże, wskazując (nie bez racji), na tę praktykę filmowców – w tym przede

⁵ G. DELEUZE: *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Przeł. J. MARGAŃSKI, Gdańsk 2008, s. 492.

⁶ A. FRIEDBERG: *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA, M. PABIŚ-ORZESZYNA. Warszawa 2012, s. 385.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 460.

wszystkim Godarda – jako na „Koncepcję »archeologiczną« nieomal w rozumieniu Michela Foucaulta. Tę metodę odziedziczy Godard i z niej uczyni podstawę własnej pedagogiki, własnego dydaktyzmu: lekcje rzeczy i lekcje słów w *Sześć razy dwa* [...]”⁹.

Od lat osiemdziesiątych uwydatnia się i wręcz kształtuje w tych poszukiwaniach ograniczonych – jedynie mentalnie, bo przecież akcja licznych filmów wykracza poza okolice Jeziora Lemańskiego (choć nietrudno przecież odnaleźć w „bałkańskim” *For ever Mozart* [1996] znajome z innych szwajcarskich filmów widoki z Rolle) – do bliskiego kraju, kraju dzieciństwa, rodzaj nostalgii, która także może być (jest) wyznacznikiem stylu późnego. Nie jest to styl retro, ale retrospektywny w swym (jawnym i ukrytym) zamiarze charakter dzieł i prze-myśleń, tworzenie nieskończonych serii spostrzeżeń na dwa tematy: Obrazu i Historii. Rolę „pejzażu dzieciństwa” wydatnie podkreśla Didier Coureau w interpretacjach dzieł Godarda z lat 1990–1995, doszukując się istotnego dla estetycznych konsekwencji filmów (także późniejszych oraz tych z lat osiemdziesiątych) wpływu specyficznego, trudnego powrotu reżysera w rodzinne okolice, z wyobraźnią zawłaszczoną przez typowo helwecki widok: „Związek, przez głos Godarda – terytorializacja w sobie – między przeszłością i teraźniejszością, pejzażami dzieciństwa i pejzażami, które może pokazać kino. Terytorium: dzieciństwo-pejzaż-kino, fuzja ciała Godarda i kinematograficznych środków wizualno-dźwiękowej rejestracji rzeczywistości”¹⁰. Spostrzeżenia te świadczą o coraz bardziej nostalgicznym charakterze filmów i esejów filmowych Godarda z ostatnich trzech dekad, które zwykle jednak nie tyle wyrażają tęsknotę do utraconego dzieciństwa (w najmniejszym stopniu) czy posiadają walor wspomnieniowy, co noszą nader wyraźne ślady rozrachunku ze swoją przeszłością artystyczną, filmowo-krytyczną. Przede wszystkim zaś zakorzenienie w znanym z pierwszej połowy XX wieku pejzażu zdaje się wywoływać efekt przepracowania pamięci wojny, historii, zdyskontowania własnych prze-myśleń o sztuce i nadania im charakteru refleksji niemal historiozo-

⁹ Ibidem, s. 462.

¹⁰ D. COUREAU: *Jean-Luc Godard 1990–1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique. Esthétique de la complexité*. Lille 2010, s. 21.

ficznej. Nostalgia – jako jeden z wyznaczników stylu późnego – łączy się zatem w twórczości Godarda z powrotem do własnej przeszłości, przy czym mechanizm ten wywołuje swoistą pracę pamięci ukierunkowaną na historię XX wieku, zwłaszcza na chwile korespondujące z budzeniem monstrum wojny (jej figurami niezmiennie pozostają: Nosferatu, Stalin, Hitler), która zdaje się w optyce reżysera definiować cały ubiegły wiek.

Znana od początku drogi artystycznej (jej przykładem jest już film z 1962 roku, *Życ własnym życiem* z udziałem Bricéa Parraina) tendencja Godarda do filozofowania i „umieszczania” filozofii – przez cytaty, sposób artykulacji spostrzeżeń o świecie, budowania pewnych wniosków „na żywo” w esejach filmowych oraz ich (s)pisanie – w swych wypowiedziach w ostatnich trzydziestu latach znacznie się wzmacnia i w coraz bardziej bezpośredni sposób daje o sobie znać, co także może być, w powiązaniu z namysłem historycznym i archiwistycznym, wyznacznikiem stylu późnego w ogóle, szczególnie zaś u Godarda. Konfrontacja z naturą, przeszłością, własnym dzieciństwem przy jednoczesnej inklinacji do filozofii, pogłębionej refleksji o naturze rzeczy (*de natura rerum*) daje sygnał do powrotu na łono przyrody znanej z własnego dzieciństwa. Odsłania się w ten sposób – nie po raz pierwszy i ostatni – swoista sprzeczność u Godarda: namysł nad ciałem w świecie oraz światem w ciele, ugruntowany przez zbieżne w zainteresowaniu, lecz odległe w podejściu, tendencje filozoficzne – myśl Gilles’a Deleuze’a oraz koncepcje Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Zwłaszcza francuski fenomenolog w swym kształtowaniu pojęcia pejzażu oraz definiowaniu percepcji wydaje się wyraźnie bliski twórcy nowofalowemu, pisząc: „Powrócić do rzeczy samych to powrócić do świata sprzed poznania, o którym poznanie stale mówi i w stosunku do którego każde naukowe określenie jest abstrakcyjne, zależne i ma tylko charakter znaku, jak geografia w stosunku do pejzażu, który nauczył nas najpierw, czym jest las, łąka lub rzeka”¹¹. Nie sposób nie dostrzec zarówno analogii postaw wobec świata, charakterystycznych dla Godarda-filozofa i Merleau-Ponty’ego-filozofa, zakła-

¹¹ M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001, s. 7.

dających powrót do utraconej rzeczywistości narodzin, dzieciństwa, przyrody, do świata realnego i prawdziwego, jak i dokonującego się jednocześnie powrotu samego świata i natury w dziełach i refleksji Godarda. U obu myślicieli ta tendencja świadczy o dążeniu do prawdy: „Prawda nie »mieszka« już w »człowieku wewnętrznym«, a raczej w ogóle nie ma człowieka wewnętrznego, człowiek jest w świecie, i to w świecie siebie poznaje”¹² – słowa fenomenologa niemalże definiują niejednokrotnie wewnętrznie sprzeczne dążenia reżysera do podejmowania refleksji na temat myśli i ducha, ale też cielesności i dokumentalnego doświadczania świata.

Można także zaryzykować pytanie: czy Godard był zawsze stary? Wziąwszy pod uwagę jego silne tendencje do wydawania autorytatywnych sądów, bycia bezkompromisowym, wreszcie swoistą zrzedliwość (która zwykle jest uznawana za cechę osób starszych), wyrażającą się ciągłym utyskiwaniem na ohydę świata, jego komercyjny status oraz krytyką tegoż świata zawartą w jego filmach już od lat sześćdziesiątych (wszak był wtedy młody wiekiem – może stary duchem?), wypada odpowiedzieć: tak, był zawsze stary. Czy Godard był kiedykolwiek dzieckiem? (a więc: czy od zawsze był dojrzały?) – oto pytanie postawione przekornie przez biografa, Antoine’a de Baecque’a, który nie mógł odnaleźć żadnego zdjęcia z dzieciństwa Godarda. Jest to zarazem pytanie symptomatyczne, wybiegające poza biograficzną faktografię, a równocześnie wyraz wątpliwości dotyczącej statusu twórcy od początku przekonanego o swych racjach. Mentorski ton jego dzieł i wykładów w nich zawartych coraz mocniej akcentuje to, co od zawsze (mimo eksperymentatorsko-awangardowego charakteru jego artystycznych poszukiwań) było w jego twórczości obecne – bezdyskusyjna chęć do przeforsowania swych przekonań. Stąd także wieloletnia praktyka pisania – obok realizowania filmów i innych form audiowizualnych – o tym, co istotne, wynotowywania swych własnych myśli-cytatów z filmowych esejów i wydawanie ich w formie książek-komentarzy, tak by nic nie umknęło uwadze widza-czytelnika.

U schyłku życia dążność do syntezy własnej refleksji i środków wyrazowych, zawarcia w jednym dziele większości „gnębiących” Godar-

¹² Ibidem, s. 8.

da tematów znajduje swe stopniowe ziszczenie w kolejnych pracach podejmowanych od lat osiemdziesiątych do pierwszej dekady XXI wieku. Nie jest to jednak twórczość jednorodna w tym sensie, że daje w niej o sobie znać ciągle przekonanie o rozpadzie świata, odzwierciedlone także pod postacią zastosowanych chwytów realizatorskich. W efekcie jakaś niemożność lub niechęć do ostatecznego postanowienia o formie kształtuje esej, który jest rodzajem szkicownika refleksji oraz palimpsestu doświadczenia erudyty czy wreszcie kolażu praktyk audiowizualnych. W tej twórczości późnej widoczne jest z jednej strony – charakterystyczne dla długiego trwania artysty w życiu i w aktywności twórczej – pragnienie podsumowań, syntezy, z drugiej zaś wyraźna seryjność (wrażenie ciągłej nieukończoności, odkładania na później) oraz fragmentaryczność, być może stanowiąca efekt artystycznej niepewności, wyrazu ciągle dopominającej się o siebie sztuki. „Są tylko ślady, fantazmaty, pozostałości (resztki), ruiny. Film-fragment [...] Proklamuje niemożność zamknięcia »nas«, »kina«, wszystkiego. Jest niekompletny”¹³ – podsumowuje idee seryjności, ciągłości, niedokończoności u Godarda po premierze filmu *Nasza muzyka* Laurent de Sutter. Postawa „pomiędzy” – łącząca lub wahająca się między dwoma biegunami: kresu i dezintegracji oraz doskonałości, mądrości i poczucia spełnienia – także może być (wedle spostrzeżeń Joanny Bielskiej-Krawczyk o literaturze Herlinga Grudzińskiego¹⁴) elementem charakteryzującym styl późny w sztuce.

Można także dopatrywać się w twórczości Godarda ostatnich trzydziestu lat, poza wzrastającą świadomością upływającego czasu, przede wszystkim wycucia schyłkowego charakteru własnych przemysłów, a to z kolei związane jest ze zbliżającym się końcem wieku oraz tysiąclecia – kolejnym czasem podsumowań i oceny tego, co było. Najdobitniejszym filmowym przykładem w tym kontekście jest dzieło *Historie kina*, a na gruncie bezpośrednich komentarzy coraz intensywniejsze wielogodzinne „sesje” – rozmowy, wywiady rejestrowane i rozpowszechniane w różnych okolicznościach, często z domu w Rolle, skąd twórca daje się namówić na łączność *online* z przyjaciółmi,

¹³ L. DE SUTTER: *Nous, Godard et les images*. www.derives.tv/. Data dostępu: 12.01.2013.

¹⁴ Por. J. BIELSKA-KRAWCZYK: *Światło czy mrok na koniec wieku?*..., s. 199.

znawcami sztuki, kina i świata w Paryżu. Przy czym – co dość okrutne – w efekcie docenienia całej twórczości filmowca-teoretyka, a przede wszystkim wzięcia pod uwagę jego „późnego” wieku (innymi słowy to, że w każdy wywiad, spotkanie, okazja do kontaktu może się wkrótce okazać tą ostatnią), w latach dziewięćdziesiątych (w związku z ukończeniem dzieła *Historie kina*) i w okresie późniejszym zwiększyła się ilość przeprowadzanych z nim rozmów. Jedna z dotychczas ostatnich miała miejsce w 2012 roku, kiedy ekipa szwajcarskiego magazynu ekonomicznego *Bilans* (*sic!*) przyjechała do domu twórcy w Rolle, by udzielił on ponad siedemdziesięciminutowego wywiadu zatytułowanego *Ludzie już nie filmują po to, by coś odkryć*.

Figura mędrca-starca coraz wyraźniej zdaje się uwidaczniać w wizerunku Godarda (choć można zauważyć, iż w swym nonszalanckim stylu bycia właściwie nie zmienił się od lat): zmierzwił siwe włosy, zarost na kształt krótkiej brody, także siwej, oraz niezmiennie atrybuty: cygaro, co rusz zapalone oraz charakterystyczne okulary w grubych oprawkach (brakuje tylko słynnego, czerwonego szalika, w którym występuje poza domem) są niemal tak samo rozpoznawalne jak styl jego filmowych esejów. Do tego zawsze ta sama przestrzeń prawie pustego, dość dużego pokoju, olbrzymi (czy też raczej: majestatyczny) skórzany fotel, w którym rozsiada się gospodarz na tle okna, przy niewielkim stoliku z lampką do czytania. Bez konieczności podkreślania własnej profesji, co zrazu eliminuje obecność stołu montażowego, kamery, monitorów lub niezliczonej ilości książek ustawionych na regałach (jak miało to miejsce choćby w *Autoportrecie*). I głos. Głos starca, z drżącym, falującym tembrem, ale też mędrca pewnego wypowiadanych kwestii, któremu wystarczy podać jeden temat, by zawłaszczył rozmowę i (często) bez uprzedzenia ją zakończył.

Wiek dojrzały ma swe prawa: Godard może mówić, co myśli (zawsze to robił), zachowywać się, jak chce, wszak jest u siebie w domu. Jego obraz-portret tym mocniej podkreśla fazę późności, w której świadomie łączy on swe aktorskie doświadczenie (mimo statycznego charakteru wywiadów, wręcz przyciąga uwagę, magnetyzuje, tym bardziej, że trzeba wsłuchać się w jego wywody, by trafnie je zrozumieć) z pedagogicznym „doświadczeniem” filmowca, który uczył, jak rozumieć obraz na nowo, jak go redefiniować. Schyłkowość jest nader

istotnym tropem zarówno w określeniu stylu późnego, jak i w świadomości przełomu wieków i tysiącleci. I niemal bez wahania można ów schyłkowy charakter rozpoznać we wszechstronnej twórczości Jean-Luca Godarda, wzięwszy pod uwagę nie tylko jego eseje filmowo-wideo-telewizyjne, lecz także sporą ilość esejów pisanych, będących formą intelektualnego dziennika twórcy, który ma nieodpartą potrzebę zapisania i zmanifestowania własnych spostrzeżeń na tematy go interesujące. Tak rozumiana schyłkowość to późność, lecz także swego rodzaju manieryzm, który – jeśli rozumieć go tak, jak chcą badacze literatury, czyli „jako końcową fazę każdego wygasającego już okresu, kiedy to powtarzalność staje się zasadą”¹⁵ – równie dobrze może określać pewien etap twórczości Godarda, nacechowany skomplikowanymi układami obrazowymi, skłonnością do stosowania złożonych wypowiedzi wizualnych, słownych, dźwiękowych i samego pisma. We wszystkim tym autor rzeczywiście może przypominać nawet tak odległego mu w materii praktyki i znaczenia twórcę jak Peter Greenaway.

Greenaway’a kino-malarstwo wyraźnie zmierza w kierunku manierystycznej estetyki nadmiaru, charakterystycznej dla postmodernizmu, wynikającej z kultu powierzchni oraz typowej dla obrazu cyfrowego (którego zdeklarowanym przeciwnikiem jest Godard). Z kolei Godarda „ukinowienie” malarstwa, nawet w dziełach najbardziej monumentalnych, dyspozytywowych, takich jak *Historie kina*, zdaje się wywodzić z właściwych estetyce modernistycznej praktyk kolażu, bricolage’u, cytalogii. Choć i tu sprawa nie jest oczywista: jako jeden z najwybitniejszych przedstawicieli kina autorskiego, wywodzącego się jeszcze z lat pięćdziesiątych, Godard rzeczywiście jest bezdyskusyjnym przedstawicielem modernizmu, jednak Godardowi znanemu z odmiany audiowizualnej dyskursywności, z eksperymentów wideo i telewizyjnych, poczynwszy od lat siedemdziesiątych, trudno z kolei odmówić jakiegoś rodzaju krytycznego postmodernistycznego umocowania. Jacques Rancière, pragnąc historycznie określić strategię Godarda, pisze: „Montaż Godarda czerpie z dorobku tego, co niektórzy

¹⁵ J. BAUMAN-SZULAKOWSKA: *Czy śląska twórczość końca XX wieku przylega do syndromu stylu późnego? Czy istnieje obecnie śląski manieryzm? W: Styl późny w muzyce...*, s. 174.

nazywają modernizmem, a co ja wolę, dla uniknięcia teleologii wpisanej w każdą periodyzację, nazywać estetycznym porządkiem sztuki. Ten dorobek polega na dystansie wobec pewnej formy wspólnej miary, którą stanowiło pojęcie historii”¹⁶. Zresztą przez ponad pół wieku swego „panowania” w świecie filmowym, twórca przeszedł sporo przemian, mimo zachowania konsekwencji w dziedzinie krytyki modelu narracji, środków wyrazu czy konsumpcyjnej rzeczywistości¹⁷. Przy czym nawet najbardziej rozbudowane jego obrazowe dyspozycje czy filmy sytuujące się najbliżej malarstwa pozbawione są tegoż często nieuzasadnionego nadmiaru. Chociaż bogate w cytaty różnej proveniencji, o zróżnicowanej ontologii, nierzadko wnoszonej w jeden kadr, są one w konfrontacji z obrazowością Greenawaya bardziej ascetyczne, ale przez to bardziej autentyczne, prawdziwe, przywracające oryginalność (pierwotność) obrazom, filmowi i kinu.

Obydwa twórcy – każdy na swój sposób – eksplorują interfejsy filmu wobec mediów. Greenaway jednak „galopuje”, często zatracając się w eksperymentowaniu z coraz bardziej wysublimowaną (od *sublimować* = zagęszczać), zaawansowaną technologią. Godarda tymczasem technologia zdaje się interesować o tyle, o ile daje mu ona potencjał do eksplorowania materii obrazu. Twórca ciągle zdaje się powracać (lata 80.) czy też pozostawać w obszarze kina i tutaj poszukiwać istoty obrazu jako takiego, zrzęcznie przywołując konteksty innych sztuk raczej niż mediów, by ciągle na nowo rozpoznawać właściwości kina-filmu. Szczególnie trafne zdają się w tym kontekście spostrzeżenia Jana Białostockiego, który widzi w manieryzmie postawę przeciwstawiającą się dotychczasowej (klasycznej) estetyce: „Sztuka tego okresu jest raczej interesująca swą niezwykłością niż piękna, raczej zdumiewa i intryguje, niż się podoba”¹⁸, przy tym jest ona niemal doskonała w swym wyrafinowaniu i opanowaniu techniki („przede wszystkim

¹⁶ J. RANCIÈRE: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Warszawa 2007, s. 70.

¹⁷ Z dylematów periodyzacji kina oraz nierozstrzygalności w zakresie przynależności do modernizmu i postmodernizmu zdaje sprawę Maureen TURIM. Por. EADEM: *Modernizm i postmodernizm w kinie*. Przeł. J. NIEDZIELSKA. „Film na świecie” 2000, nr 401.

¹⁸ J. BIAŁOSTOCKI: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. T. 2. Warszawa 1991, s. 10.

aby pokazać moją umiejętność w sztuce, po drugie, aby zadośćuczynić tematowi”¹⁹ – tak swój manieryzm określał Giorgio Vasari).

Naprawdę trudno powiedzieć, że filmy Godarda z ostatnich trzech dekad mogą się podobać (że w powszechnym rozumieniu są ładne), być intrygujące (bo jakże często wydają się niezrozumiałe, trudne); wszak zmuszają one odbiorcę do wysiłku intelektualnego, działając swą emocjonalnością. Są one zdumiewające w swej złożoności materii i formy, mogą być doskonałe, syntetyczne, ale z pewnością nie ładne. Chyba, że spojrzeć na nie jako na studia obrazu w różnych fazach rozwoju: ruchu, koloru, potencjału sensotwórczego, dostrzec w chmurnych, niepokojących jeziorno-morskich pejzażach naturę romantyczną bliską malarstwu Williama Turnera, w rozmytej niedoskonałości kobiecych ciał widzieć malarstwo Pierre’a Bonnard, a w wyrafinowanej doskonałości montażu zauważyć sposób ogarnięcia i zrozumienia rzeczywistości. Okres manieryzmu to jednak także „czas syntezy, arcydzieł, moment kontrolowanej spontaniczności” – tak widzi go współczesna teoria sztuki. Znowu zatem jesteśmy blisko stylu późnego określonego przez swój syntetyczny charakter, na który składa się tak wiele kryteriów dających się odnaleźć w twórczości Godarda. Raymond Bellour już w eseju z 1988 roku, nie znając późniejszej twórczości Godarda, w której jeszcze bardziej uwypuklają się dostrzeżone przez niego cechy, pisze: „Egotyzm nie jest już materią wspomnień, lecz niezatartym zapiskiem wstrzymanej i wiecznej teraźniejszości, według której za pośrednictwem słów-obrazów, przed i po, wewnątrz i na zewnątrz ustalają na powierzchni, głębokość wcześniej konstytuowaną przez efekt kontrastów między różnymi światami. Wszystko teraz się rozgrywa jako wizja intermedialna, język intermediów”²⁰. Spostrzeżenie to daleko wybiega poza lata osiemdziesiąte, antycypuje to, co Godard w pełni rozwinie w gruncie rzeczy dopiero w kolejnej dekadzie, tworząc specyficzny, złożony język, w którym – wypowiadając się na tematy go nurtujące – zawsze mówi także o sobie.

¹⁹ Cyt. za: ibidem, s. 12.

²⁰ R. BELLOUR: *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris 1990, s. 337.

Powrót do kina



For ever Mozart (1996)

*Człowiek to jedyna istota, która interesuje się obrazami jako takimi.
Zwierzęta bardzo interesują się obrazami, ale tylko wtedy, kiedy są przez nie
oszukiwane [...] Zatem człowiek to jedyne zwierzę zaciekawione obrazami roz-
poznawanymi jako takie. To dlatego interesuje się malarstwem i chodzi do kina.
Definicja człowieka z naszego specyficznego punktu widzenia mogłaby brzmieć:
człowiek to zwierzę, które chodzi do kina.*

G. Agamben, *Penser le cinéma*

Lata osiemdziesiąte, naznaczone ostatecznymi przenosinami w rodzinne strony, do Rolle w okolicach Nyon w Szwajcarii (reżyser do dziś mieszka tam, tworzy oraz przyjmuje przyjaciół: krytyków oraz historyków kina i sztuki), przyniosły kolejną ważną zmianę w życiu oraz twórczości Jean-Luca Godarda. Przeprowadzka ta okazała się nie tylko zmianą miejsca zamieszkania, kolejnym elementem praktyki niemal codziennej dla autora przenoszącego się kilkakrotnie w różne miejsca: do Paryża, Villeneuve, Grenoble, wygłaszającego wykłady w Montrealu, wyjeżdżającego do USA, podejmującego dość długie podróże do Rzymu czy Frankfurtu. Geograficzna mobilność bardzo często szła w parze ze zmianą zainteresowań, skutkującą poszukiwaniem nowych form wypowiedzi oraz personalnymi roszadami, to znaczy wymianą najbliższych współpracowników: aktorek-kobiet-partnerek życiowych, operatorów filmowych, całych zespołów (jak w przypadku Grupy Dzigi Vertova). Zwykle to jednak praca stanowiła siłę napędową zmian otoczenia; ważniejsze niż samo miejsce (wybierane często przypadkowo lub w wyniku współpracy z konkretnymi osobami) było to, co w danym momencie życia autora pociągało, co było istotne w określonym czasie dla niego jako twórcy (np. polityka, eksperyment formalny, nowość wideo, chęć zdyskontowania wła-

snych doświadczeń medialnych oraz zainteresowań historią i sztuką, szczególnie w dwóch ostatnich dziesięcioleciach).

Ciekawi i zastanawia fakt, że niemal każda dekada, poczynwszy od lat pięćdziesiątych, wyznacza cykl zmian w obrębie zarówno życia osobistego, jak i poszukiwań artystycznych reżysera *Do utraty tchu*. Jest to twórca, który sam pisze swoją przepracowaną innymi, lubionymi i cenionymi reżyserami historię kina, często jednak przymuszony zabiera głos – niejako wyjaśniając czy tłumacząc się – na temat własnych ocen filmów oraz wyborów artystycznych. René Prédal – inicjator dwóch oddzielonych o ponad dziesięć lat (1989/2003) numerów „CinémAction” poświęconych Godardowi, dostrzega na początku lat dziewięćdziesiątych w jego twórczości zasadniczą zmianę, która prowokuje do spojrzenia na nowo, odkrycia oraz zreinterpretowania kolejnych projektów reżysera i całości jego dokonań w kontekście nowszych wypowiedzi autora. Konieczność ta była spowodowana powstaniem w okresie od 1988–1998 roku monumentalnego dzieła: *Historii kina*. Guy Hennebelle¹ w przedmowie do pierwszego ze wspomnianych numerów zauważa, że wbrew pozorom pod koniec lat osiemdziesiątych niewiele ukazało się na temat Godarda monograficznych pozycji o charakterze dogłębnych studiów nad jego filmowym dorobkiem. Nielicznymi wyjątkami okazały się prace autorstwa Alaina Bergali, Raymonda Lefèvre’a, Marca Cerisuelo oraz szereg pojedynczych recenzji-interpretacji wybranych filmów. Godard budzi bowiem strach, który albo przekształca się w niemoc wypowiedzi, albo (co dzieje się często) prowokuje okrzyki niepohamowanej złości, irytacji czy też oburzenia. Częściej jednak stosunek do jego dorobku manifestuje się jako swego rodzaju „akty miłosne”.

W otwierającym numer *Le cinéma selon Godard* (*Kino według Godarda*) artykule o znamienym tytule *Les trois âges de Godard* (*Trzy wieki Godarda*) René Prédal proponuje usystematyzowanie bez mała półwiecznej (nieco uprzedzając fakty) aktywności reżysera, kierując się zasadniczymi tematami, które mogłyby stanowić przewodnie wątki w kolejnych dekadach. Proponuje on zatem, by lata sześćdziesią-

¹ G. HENNEBELLE: *Et puis voici Godard*. „CinémAction” 1989, nr 52: *Le cinéma selon Godard*.

te ubiegłego wieku określić czasem ekspresji, lata siedemdziesiąte – epoką informacji, lata osiemdziesiąte – komunikacji, natomiast lata dziewięćdziesiąte i czasy najnowsze (a zatem po 1990 roku, pozostające ciągle jeszcze do weryfikacji, gdyż autor nie przestaje być aktywny zawodowo) uznać za okres emanacji sztuki², która zawsze pozostawała w kręgu zainteresowań twórcy, jednak od dwudziestu (już teraz) lat to ona staje się przedmiotem najdojrzalszej i najdocieklivszej jego refleksji. Jest to systematyka w dużej mierze uproszczona i schematyczna, jednak weryfikowalna w stosunku do filmów powstających w kolejnych okresach. Zresztą w następnym, zredagowanym po 10 latach numerze, skupionym ponownie wokół sylwetki Godarda, Prédal przywołuje tę samą klasyfikację, uznając ją całkiem słusznie za aktualną, zauważając jednak trafnie, iż lata dziewięćdziesiąte są najbardziej „wolne”, w sensie braku ograniczenia materią techniczną w wyborach reżysera, przejawiających się strategią płynnych, niczym nieskrępowanych przejść: „od kina do wideo i na powrót, od (bardzo) długich do (bardzo) krótkich metraży, od dokumentu do fikcji, przechodząc przez esej, autobiografię [autor ma tu na myśli film *JLG/JLG*, który jest autoportretem twórcy – dop. B.K.] i reklamę”³.

Jednakże prób uporządkowania długiej i naznaczonej licznymi transformacjami „kariery” (w tym przypadku określenie to wydaje się dość ryzykowne) filmowca jest znacznie więcej i najczęściej biorą one pod uwagę zmiany formalne najwyraźniej dostrzegane w następujących po sobie filmach. I tak Ryszard Kluszczyński opowiada się za taką klasyfikacją dzieł Godarda, której podstawą byłaby chronologia prac reżysera oraz eksperymenty z materią obrazu: 1. okres Nowej Fali do roku 1968; 2. okres działalności grupy „Dziga Vertov” – z akcentem położonym na styl pracy i jednocześnie kino walczące; 3. powołanie do życia wytwórni „Sonimage” – w rezultacie eksperymenty wideo; 4. lata osiemdziesiąte XX wieku – powstanie kolejnej wytwórni, „J.L.G. Films” – tworzenie prac filmowych, wideo oraz telewizyjnych⁴.

² Zob. R. PRÉDAL: *Les trois âges de Godard*. „CinémAction” 1989, nr 52: *Le cinéma selon Godard*, s. 13.

³ R. PRÉDAL: *Envoi*. „CinémAction” 2003, nr 109: *Où en est le God-Art?*, s. 9.

⁴ Zob. R. KLUSZCZYŃSKI: *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa 1999, s. 144.

Inną jeszcze systematykę twórczości Godarda proponuje autor monografii, Roberto Chiesi, wyznaczając wyraźne acz umowne granice wśród kolejno podejmowanych w filmach materii obrazowo-dźwiękowych i filmowych motywów. Pogrupowanie dzieł w zasadnicze rozdziały książki zdaje jednocześnie sprawę z ich zawartości i rodzaju refleksji dominującej w danym okresie twórczości reżysera *Pogardy*. W tym podejściu znaczą także wyraźne podobieństwa do uporządkowania zaproponowanego przez Prédala – obie propozycje rządzą się systematyką chronologii, wyznaczonej przez kolejne dziesięciolecia. Pierwszy z wyodrębnionych przez Chiesiego okresów określony jest mianem „kina młodości” albo „przepływu między życiem a śmiercią” i zawiera filmy zrealizowane od manifestu Nowej Fali, *Do utraty tchu*, aż do katastroficznego w swej wymowie *Weekendu* (1967). Kolejny to dekada (1968–1979), od „lat Mao” do eksperymentów z wideo, telewizją i kinem, w których Chiesi dostrzega wyraźną dominację autorefleksywności, przejawiającą się w charakterystycznym wahaniu co do położenia akcentu na różne materie filmu (autor określa to wręcz mianem walki obrazu z dźwiękiem) – od obrazu do dźwięku i odwrotnie. Dekadę tę wyznaczają dwa granicznie w czasie i w twórczej marszrucie usytuowane tytuły: *Radosna wiedza* (1968/69) oraz *Francja objazd / Dwoje dzieci* (1979). Ostatnim z wyróżnionych przez włoskiego historyka etapów jest rozdział o znaczącym tytule: „pamięć i powrót do zmierzchowych pejzaży”. Bez zbytniego starania się o wyabstrahowanie jakiegokolwiek innej cechy wyróżniającej ten aż dwudziestoletni okres twórczości reżysera *Pasji*, autor stwierdza, że naznaczony jest on „obroną zmarłych przed żywymi”⁵. Rozpoczyna go przełomowy *Ratuj się kto może (życie)* z 1979 roku, a zamyka wówczas ostatni film, *Pochwała miłości* z 2001 roku, przy czym zdecydowanie można rozciągnąć tę fazę o kolejną dekadę: aż do chwili obecnej, dopisując do tej charakterystyki ostatni długi metraż z 2010 roku, *Film. Socjalizm*. Jak przystało na twórcę, który ma w swym półwiecznym dorobku około setki różnego rodzaju wypowiedzi audiowizualnych, Godard staje w obliczu sytuacji, w której powstaje coraz więcej opracowań jego bogatego życia artystycznego. Pojawiają się zatem

⁵ R. CHIESI: *Jean-Luc Godard*. Rome 2004, s. 65.

całościowe omówienia o charakterze autorskich monografii. Niestety często są one dość pobieżne ze zrozumiałych względów; ich atutem jest z pewnością syntetyczny charakter zmierzający do uporządkowania rozległych, na ogół filmowych i (rzadziej) pozafilmowych doświadczeń.

Drugim typem opracowań są bezprecedensowe, trudne i żmudne w pisaniu książki typu biograficznego. Przykładami takich publikacji są biografie autorstwa Francuza Antoine'a de Baecque'a oraz Amerykanina Richarda Brody'ego, obie wydane w ciągu ostatnich czterech lat. Bez wątpienia są to jedne z najbardziej rzetelnych i wartościowych, ale też najbardziej wymagających w lekturze źródeł, szczególnie wnikliwie studiujących życie splatające się z twórczością Godarda. Autorzy sprawnie łączą fakty z biografii reżysera z najbardziej znaczącymi momentami jego artystycznej marszruty. W efekcie z ich projektów wyłania się wielowarstwowy portret artysty w różnych okresach, naznaczonych lub nawet wyznaczonych przez zainteresowania mistrza. Obaj autorzy konstruują swego rodzaju biografię twórczą, w której jednakową rolę odgrywają elementy filmowych praktyk i pomysłów na artystyczne spełnienie oraz momenty z prywatnego życia, jakże mocno sprzęgniętego z profesją reżysera. Obie biografie, wydane w latach 2008–2010, były pisane całkowicie niezależnie od siebie, co sprawia, iż stają się bezkonkurencyjnymi wręcz spojrzeniami na postać Godarda w całej jego złożoności; jednocześnie każda z tych propozycji odsłania odmienną w szczegółach perspektywę.

Już sam tytuł książki Brody'ego: *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma. Biographie* (*Jean-Luc Godard. Wszystko jest kinem. Biografia*) wskazuje na kompleksowość ujęcia, jednocześnie proponując czytanie biografii przez godardowski manifest globalnej *Historii kina*. Amerykański badacz zakłada bowiem, iż od początku swych artystycznych poszukiwań twórca wszelkimi inicjatywami zmierza do podkreślenia znaczenia kina w sztuce i w historii. W konsekwencji kolejne rozdziały książki prezentują następujące po sobie, wybrane przez Brody'ego trzydzieści trzy filmy z repertuaru reżysera *Żołnierzyka*, przy czym ich liczba nie odpowiada ilości samych rozdziałów, wzbogaconych o wstęp, epilog oraz rozdział o charakterze rodzinnej biografii małego Godarda i opis etapu życia związanego z krytyką filmową aż do

premieri *Do utraty tchu*. Biografię zamyka epilog stanowiący rekonstrukcję medialnych sporów wokół pomysłu, by honorowego Oscara za całokształt pracy reżyserskiej w 2011 roku otrzymał Jean-Luc Godard. Autor zwraca także uwagę na kontrowersje związane z postawą reżysera, posądzanego o antysemityzm i wątpliwościami co do trafności takiego wyboru⁶.

Jednym z ciekawszych (aczkolwiek krótkich) fragmentów książki amerykańskiego autora jest ten poświęcony recepcji idei polityki autorskiej w USA⁷. Rozdział niemal w całości stanowi rekonstrukcję najbardziej charakterystycznych postaw skoncentrowanych na przemyśle niach wokół „polityki autorskiej”, która zbyt prędko została za oceanem przerobiona na „teorię autorską”, które to pojęcie miało nadać znaczenia, ważności oraz pewnego typu obiektywności (w odróżnieniu od subiektywności kryteriów branych pod uwagę w analizie filmów przez Francuzów) pierwotnej idei. Amerykańscy intelektualiści w latach sześćdziesiątych byli w pierwszej kolejności zaskoczeni uwielbieniem wyrafinowanych Francuzów dla kina gatunków i twórców związanych z komercyjnym przemysłem filmowym. Po pokazach klasyki amerykańskiego kina zorganizowanych w MoMA przez młodego kinofila, Petera Bogdanovicha, rodzima publiczność, która zdążyła już przeżyć pierwsze fascynacje filmem europejskim, zwróciła swą baczniejszą uwagę na to, co inspirowało tę twórczość. Niejako w odpowiedzi na tę sytuację Andrew Sarris, związany z „Film Culture” Jonasa Mekasa, w kolejnych numerach pisma (1962–1963) prezentował uwagi na temat teorii autorskiej, z której wyniknęły istotne dla myślenia o filmie jako sztuce przesłanki: 1) w teorii tej nie chodzi o kult osobowy, lecz o spojrzenie na istniejące dzieła – swego rodzaju historię kina; 2) kryterium wyróżniającym jest osobowość twórcy. Brody podkreśla udział Godarda w nowojorskich pokazach filmów francuskich z lat sześćdziesiątych oraz to, z jakim przyjęciem spotkały się filmy jego autorstwa: *Kobieta jest kobietą* (1961), *Kobieta zameżna* (1964), *Pogarda* (1963). Warto zwrócić uwagę na głos

⁶ R. BRODY: *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma. Biographie*. Przeł. (z języka angielskiego) J.-Ch. PROVOST. Paris 2010, s. 759–760.

⁷ Ibidem, s. 262.

zabrany przez Susan Sontag w 1964 roku na temat *Życ własnym życiem* (1962), po którym, jak i po innych pochlebnych recenzjach, „Godard uplasował się na firmamencie życia intelektualnego kraju”⁸. Brody opisuje też pewien epizod wynikający z popularności i częstych pobytów twórcy w Ameryce, a związany z zaproponowaniem Godardowi reżyserii *Bonnie i Clyde’a* (1967), filmu którego scenariusz, autorstwa Roberta Bentona oraz Davida Newmana, pokazał mu François Truffaut.

Jednym z nielicznych (jeśli chodzi o rozległość ujęcia przedmiotu badań) bardzo wartościowych (przez wzgląd na wnikliwość, historyczną rzetelność oraz obiektywizm), kompleksowych „opracowań Godarda” jest druga ze wspomnianych biografii, autorstwa Antoine’a de Baecque’a – czołowego historyka i krytyka kina, współpracownika „Cahiers du cinéma”, a zarazem autora biografii innego spośród wielkich Nowej Fali – François Truffauta. Była to pierwsza francuska biografia „niemożliwego” Godarda, w której opracowaniu badacz wykorzystał całe dostępne „archiwum godardowskie”, rozproszone w minifragmentach w wielu miejscach na świecie, w prywatnych zbiorach oraz tekstach, dziennikach, dokumentach, fakturach, filmach, rozmowach, wywiadach itp. „Opowiedzieć historię jego życia to usiłować wypowiedzieć świat z punktu widzenia siódmej sztuki”⁹ – deklaracja ta znalazła swe odzwierciedlenie w biografii reżysera, w której nieustannie odnajduje się potwierdzenie tezy o istnieniu podporządkowanym pracy. De Baecque znalazł sposób na uporządkowanie życia i twórczości reżysera *Szalonego Piotrusia* (1965): w jego książce wiodące filmy zostały niejako ukryte pod powierzchnią momentów, składających się na biografię. 13 rozdziałów niemal tysiącstronicowej książki tworzy wielowątkową opowieść, wiodącą czytelnika przez intensywne życie, niekoniecznie omówione dekadami, raczej opisane zgodnie z rytmem trwania, zgodnie z ideą wierności historycznym szczegółom, wyznaczającym kolejne etapy twórczości. Sporo miejsca poświęcił autor książki 24 latom dzieciństwa oraz młodości Jeana-Luca, kreśląc rodzinną atmosferę, po trosze artystyczną, a zarazem nieco

⁸ Ibidem, s. 269.

⁹ A. DE BAECQUE: *Godard. Biographie*. Paris 2010, cytat z okładki.

bankierską. Duży wpływ na ukształtowanie postawy młodego Godarda miały lata 1948–1954 spędzone w nasiąkniętym kinofilią Paryżu, skutkujące wypracowaniem krytycznego warsztatu. Często de Baecque wyróżnia pojedyncze lata, które wedle niego stanowiły istotne momenty w artystycznej biografii reżysera. Datą taką jest na przykład przełom 1959 i 1960 roku z debiutem *Do utraty tchu*.

W gruncie rzeczy sposób zorganizowania kolejnych rozdziałów zdaje sprawę z bardziej naturalnego niż np. w przypadku Brody'ego podejścia historyka do kilkudziesięcioletniej kariery twórcy. Wynika to zapewne z chęci prześledzenia wzajemnych wpływów osobistych doświadczeń Godarda i jego filmowych losów. Autor książki wydzieła więc niejednokrotnie bardzo krótkie okresy czasu: 1960–63 – *Od Anny do Nany*, 1963–65 – *Między Bardotką a Piotrusiem*, 1968, potem (tak jak wszyscy badacze) przygodę z grupą Dziga Vertov lub naznaczony „wygnaniem” (określenie autora biografii¹⁰) do Grenoble czas eksperymentów wideo. Wyraźnie najdłuższe, a zarazem najbardziej przemyślane i konsekwentne w życiu Godarda są dwa okresy, określone hasłami: *Życie przed sobą* (1980–1988), na który przypada przeprowadzka do Szwajcarii, i *Historyk kina XX wieku* (1988–2000), naturalnie związany z podjęciem przez reżysera najistotniejszych, według mnie, projektów. Ostatnim rozdziałem autor książki niejako namaszcza Godarda jako nestora-mistrza kina, wskazując także na osobiwe – jak na twórcę wszędobylskiego i ruchliwego do pięćdziesiątego roku życia – odosobnienie, nazywając go wręcz „eremitą z Rolle”¹¹.

Książka de Baecque'a ma w istocie charakter niemal klasycznej i uniwersalnej biografii twórcy, którego artystyczne dokonania zawsze są związane z faktami z jego życia. W tym różni się ona od biografii autorstwa Brody'ego, starającego się także dokonać w każdym z rozdziałów interpretacji wiodących filmów. U de Baecque'a odnajdziemy tymczasem rekonstrukcję historyczną, ze szczegółowym opisem okoliczności powstawania kolejnych projektów oraz mikrohistorii współpracowników Godarda, którzy w pewnych okresach jego

¹⁰ Ibidem, s. 517.

¹¹ Ibidem, s. 809.

życia byli zasadniczymi partnerami, do których sam się przywiązywał, ceniąc ich styl pracy oraz sposób postępowania. Szeroko omówione w biografii kulisy realizowania przez twórcę kolejnych filmów wzbogacone są o fragmenty-klucze do interpretacji tychże utworów. Te krytyczne analizy nierzadko w znaczący sposób charakteryzują atmosferę, jaką wywoływały filmy tuż po premierze oraz sposób, w jaki z czasem zmieniała się ich recepcja.

Wreszcie, co warto podkreślić, czyta się tę książkę bardzo dobrze. Jest ona pasjonującą lekturą, obfitującą w dotąd nieznane biograficzne szczegóły (lecz nie anegdoty), stanowiąc świadectwo dynamicznie zmieniających się przez półwiecze zainteresowań Godarda. De Baecque wyposaża czytelnika w pogląd na temat zmiennej przychylności rodzimej krytyki dla mistrza kina europejskiego, a przede wszystkim na temat bezradności oraz niezrozumienia jego poglądów na świat i kino, znajdujących swe odzwierciedlenie w przebogatej (jeśli idzie o różnorodność i ilość) twórczości. Wyłania się z tego rzetelny, chociaż dość osobisty (jednak nie pozbawiony obiektywności) portret twórcy, podkreślony unikatowymi i niepublikowanymi wcześniej fotografiami z różnych okresów życia.

Niezwykle cennym i bezprecedensowym przedsięwzięciem o charakterze automonografii jest zbiór tekstów napisanych przez samego Godarda, uporządkowanych i zebranych w kolejne tomy przez Alaina Bergalę. Opracowanie to stanowi historyczny zapis – rekonstrukcję ewolucji poglądów reżysera, poczynwszy od lat współpracy z „Cahiers du cinéma” aż do 1998 roku. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* jest niezwykle, unikatowym przedsięwzięciem, antologią tekstów reżysera: jego recenzji, esejów krytycznych, wywiadów, specyficznych komentarzy do filmów, notatek z planu filmowego, fragmentów scenariuszy i projektów dzieł, uporządkowanych chronologicznie. Tu Godard sam pisze swą własną i kina historię. Śledząc kolejne wypowiedzi-teksty, uważny czytelnik wnika w świadomość i intencję twórcy, potrafiąc zrekonstruować niemal historię myśli reżysera; z tej stylistycznej wielorodności oraz różnorodności motywów, małych narracji, wyodrębnić najważniejsze tematy, które od początku pracy znajdują się w centrum zainteresowań i refleksji reżysera. Jak twierdzi redaktor tomów: „globalnie respektujemy [tu – dop. B.K.]

działa, grupując teksty wokół filmów, które funkcjonują jako załączki tematyczne”¹².

Nie jest to książka o charakterze opracowania twórczości; stanowi ona raczej niezastąpione źródło dla kogoś, kto pragnie sięgnąć do wypowiedzianych wprost spostrzeżeń reżysera. Jednak sposób jej uporządkowania zdaje sprawę – podobnie jak prace monograficzne, biograficzne czy antologie tekstów o dziełach Godarda (najliczniejsze i najróżniejsze) – z pewnej ogólnej reguły: a mianowicie, z zasadniczego podziału jego twórczości, w którym zawsze wyodrębnią się bezdyskusyjne momenty „progowe”, wyznaczające rytm jego poszukiwań i artystycznych strategii. Pierwszy z tomów, opublikowany w 1985 roku, o tytule wskazującym na jedyne właściwe jego autorstwo: *Jean-Luc Godard przez Jean-Luc Godard*, opatrzony został (podobnie jak inne, bo – poza dwoma zbiorczymi tomami – ukazały się także mniejsze rekapitulacje krótszych okresów) wstępem-rozmową Godarda z Bergalą, uznanym za największego znawcę-apologetę twórczości reżysera *Weekendu*.

Właściwy etap życia i aktywności krytyczno-filmowej Godarda otwiera okres zatytułowany *Lata Cahiers (1950–1959)*, w którym to rozdziale znajdują się recenzje filmów pisanych początkowo dla „Gazette du cinéma”, „Les amis du cinéma”, potem zaś dla „Cahiers du cinéma”. Z tytułów filmów oraz twórców, którymi zainteresował się Godard, z łatwością można poznać, iż pisał (zgodnie z założeniem młodych krytyków skupionych wokół „Cahiers...”) o tych, których lubił i cenił: Fritzu Langu, Alfredzie Hitchcocku, Nicholasie Rayu, Ingmarze Bergmanie, Douglasie Sirku, Roberto Rossellinim, Jeanie Rouchu, Jeanie Renoirze. Kolejnym wyróżnionym przez Bergalę etapem jest okres 1960–1967, nazwany *Latami Kariny*. Akcent pada tu na teksty w dużym stopniu związane już z samymi filmami Godarda, oparte na wywiadach z reżyserem. Twórca absolutnie nie zarzucił w tym czasie swej działalności „pisarskiej”, jednak w znacznym stopniu przybierała ona już postać otwartych esejów teoretycznych, komentarzy do sytuacji, tematów czy postaci z własnych dzieł.

¹² *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. T. 2: 1984–1998. Red. A. BERGALA. Paris 1998, s. 5.

Lata 1968–1974, *Lata Mao*, wyznaczają okres współpracy z Pierrem Gorinem, a więc z najważniejszym twórcą i inicjatorem (poza Godardem) Grupy Dziga Vertov. Tak, jak w poprzednich systematykach twórczości Godarda, tak i tu wyróżnia się *Lata wideo* (1975–1980), na czym zresztą kończy się ogólna zgodność na podziały, które w gruncie rzeczy wszyscy respektują i dostrzegają jako oczywiste oraz istotne. Pomimo różnic w poszczególnych klasyfikacjach, lata osiemnastą bezwarunkowo w każdej z nich otwiera film *Ratuj się, kto może (życie)* z przełomu 1979 i 1980 roku. Potem jednak autorzy opracowań, mając do dyspozycji różne kryteria, dokonują własnych podziałów w obrębie trzydziestu kolejnych lat.

Bergala zamyka tom pierwszy na roku 1985, po trylogii, którą tworzą: *Pasja*, *Imię Carmen* oraz *Zdrowaś Mario* (1983). Ciekawe, iż następna odsłona „Godarda pisanego (spisanego) Godardem” częściowo powieli refleksje na temat tego krótkiego odcinka czasu, rozpoczynając się znowu w roku 1980, a zamykając na roku 1988. Tym razem jednak w większym stopniu podkreślone zostają zrealizowane wtedy filmy telewizyjne. Znacznie szczuplejsza od drugiej część (licząca około 80 stron), poetycko zatytułowana *Lata między niebem i ziemią*, stanowi swego rodzaju suplement tomu pierwszego, będąc naturalnym wypełnieniem całości pracy do lat dziewięćdziesiątych, zanim Godard przystąpił do realizacji projektu życia – *Historii kina*. Zwieńczeniem tego etapu są dwie publikacje wybrane przez Bergalę: pierwszą z nich jest jego własna rozmowa z Sergem Toubianym (ze strony „Cahiers...”) na temat sztuki pokazywania, dla której inspiracją był film *Uważaj z prawej*; drugą stanowi zapis telewizyjnego spotkania Godarda z Margueritte Duras.

Lata pamięci (1988–1998) są świadectwem istotnych przemian i poszukiwań, zainspirowanych światowymi wydarzeniami (wojna na Bałkanach), pomysłem na kolejne części *Historii kina*, a także okolicznościami życia w pejzażu pomiędzy wodą, górami a zielenią, skutkującymi powstaniem tak zwanej trylogii szwajcarskiej, na którą składają się: *Nowa fala* (1990), *Na moje nieszczęście* (1993) oraz *JLG/JLG. Autoportret grudniowy*. Pomimo różnorodności powstałych wówczas esejów filmowych (wtedy bowiem rozwinął się na dobre eseistyczny styl w „filmowej” twórczości reżysera), pamięć zdaje się powracają-

cym, coraz wyraźniejszym motywem-tematem-materią refleksji Godarda wyrażanej coraz dobitniej (w narracji z *offu*), *expressis verbis* w dziełach o mocy, znaczeniu i charakterze teoretycznych konstruktorów. Klamrę przemysłów (zorganizowanych nie tyle chronologicznie, co zgodnie z logiką motywów zasadniczych lub podług tematów, np. *Listy*, obejmujące korespondencję z sześcioma przyjaciółmi) stanowią: pierwsze (rozmowa z Sergem Daneyem z grudnia 1988 roku) i ostatnie (z 1997 roku) odczytania *Historii kina*. W tekstach tych daje się odczuć konieczność powtórnego przemyslenia twórczości Godarda niejako z punktu widzenia ostatniego wtedy projektu, chęć zrekonstruowania teraz bardziej widocznych śladów-refleksów jego poczynañ zmierzających do *Historii kina*. Zakończenie książki stanowią cztery propozycje scenariusza nowego filmu *Pochwała miłości*, ostatecznie zrealizowanego w 2001 roku. Ten ciekawy zabieg raczej otwiera na przyszłość zarówno sferę działań artystycznych i refleksji Godarda niż zamyka jakikolwiek obszar jego aktywności, jak gdyby twórca nie mógł skonsumować do końca tego, co może jeszcze dopowiedzieć w praktyce i teorii kina.

Zupełnie inną, lecz również wartą odnotowania strategię porządkowania twórczości Godarda proponuje Paweł Mościcki¹³, który na wstępie deklaruje przyjętą przez siebie metodę pasaży, zapożyczoną wszak od Waltera Benjamina i jego koncepcji „literackiego montażu”. Poszczególne części: *Metafizyka*, *Estetyka*, *Historia*, *Polityka*, *Etyka* zdają sprawę ze zorganizowania książki wedle najistotniejszych spraw-materii, zdaniem autora, zajmujących Godarda, bez uwzględnienia jakiegokolwiek chronologii, która w tym przypadku jest zbędna (poza wskazaniem pewnej ewolucji poglądów). Niezaprzeczalnym atutem książki jest stworzona przez nią bezprecedensowa możliwość bezpośredniego kontaktu polskiego czytelnika z tekstami autorstwa Godarda. *Godard. Pasaże* to imponująca antologia trafnie wybranych cytatów samego mistrza, które Mościcki sprawnie wpisuje w swój podział i równie inteligentnie wiąże je ze sobą, komentuje, objaśnia. Zestawione ze sobą fragmenty wypowiedzi filmowca, pomimo scalającą je słowa odautorskiego, zwykle wzmocnionej (u)znanej refleksją

¹³ Zob. P. MOŚCICKI: *Godard. Pasaże*. Kraków–Warszawa 2010.

na temat Godarda, mogą być jednak niezrozumiałe, gdyż wyrwane z kontekstu stają się w gruncie rzeczy serią pojedynczych spostrzeżeń na dany temat.

We wszystkich wspomnianych tu i w tym miejscu pominiętych¹⁴ różnych pod względem charakteru opracowaniach twórczości Godarda wyraźnie – pomimo różnic w metodzie porządkowania jego dorobku – daje się wyróżnić jedną datę i jeden fakt z jego biografii, które bezsprzecznie, zdaniem większości autorów-krytyków-historyków, miały ogromne znaczenie. Jest to przełom lat 1979 i 1980, kiedy to reżyser wrócił wraz ze swą partnerką-współpracowniczką, Anne-Marie Miéville, do kraju ich dzieciństwa, Szwajcarii. Powrót ten naznaczył go na resztę artystycznego życia. To właśnie tu wybrzmiały wreszcie zdobyte przez lata doświadczenia, a artysta rozpoczął i doprowadził do końca projekt refleksji nad naturą sztuki i historii, którego zarodki tkwią już w wykładach wygłoszonych w latach siedemdziesiątych w Montrealu. Tutaj Godard przestaje eksperymentować (w sensie świadomości, wręcz autoteliczności materii wizualnej), a zaczyna wykorzystywać i usprawniać swe praktyki narracyjne i obrazowe. Nie szuka już swego miejsca w świecie: znalazł je, co jednak nie znaczy, że się twórczo uspokoił (dalej podejmuje niewygodne, kontrowersyjne tematy), raczej okrzepł we własnej dojrzałości filmowca-eseisty-krytyka-komentatora życia i sztuki. Z jednej strony reżyser zaczął dyskontować swe od lat trwające zainteresowania formalne i historyczne, z drugiej wszedł w etap nazywany „szwajcarskim” – napawania się pejzażem, kolorem, tożsamością, naznaczony tak zwanym „powrotem do kina”.

W biografii Jean-Luca Godarda autorstwa Antoine’a de Baecque’a, wieloletniego redaktora „Cahiers du cinéma”, jako jeden z istotnych wątków pojawia się motyw związany z powstawaniem filmu *Ratuj się kto może (życie)*. Autor wyróżnia ten okres życia Godarda przede wszystkim jako czas, gdy reżyser stał się mieszkańcem szwajcarskiego kantonu Valais, geograficznie okolic Jeziora Lemaniańskiego. W twór-

¹⁴ Mam tu na myśli np. monografię Ewy MAZIERSKIEJ, w której autorka porządkuje twórczość reżysera w znany już sposób, skupiając się zasadniczo na dominujących w różnych momentach życia Godarda tematach-motywach kolejnych filmów. Por. EADEM: *Pa-sja. Filmy Jean-Luca Godarda*. Kraków–Warszawa 2010.

cości etap ten zbiega się z powstaniem pierwszego w jego dorobku filmu szwajcarskiego¹⁵ – tak zwanego drugiego pierwszego filmu – a w konsekwencji z chęcią powrotu do kina.

Po rozmaitych eksperymentach wideo, okresie Grupy Dziga Vertov oraz pracy w Grenoble, w wytwórni Sonimage, Godard 21 maja 1980 roku zaplanował swój wielki powrót do sal kinowych dziełem *Ratuj się kto może*, zrealizowanym właśnie w Szwajcarii. *Notabene* było ono rozpatrywane w atmosferze obyczajowego skandalu i początkowo źle przyjęte zarówno przez widzów, jak i krytyków, co zdecydowanie zmieniło się po pewnym czasie, w związku ze wzrostem zainteresowania filmem pokazanym na festiwalu w Cannes. Godard przyznaje wówczas, że ma dość dużego miasta – ucieczka pod Grenoble, a potem do Rolle (miasto między Genewą a Lozanną) jest tego wyrazem. Kiedy kompletował obsadę filmu oraz pozyskiwał Alana Sarde'a (odwiecznego wielbiciela twórczości autora *Do utraty tchu*) jako producenta, nie miał zbyt wiele do powiedzenia o swoim pomysle: „Mężczyzna opuszcza Paryż, albo jakieś okropne miasto, jedzie do Szwajcarii albo gdzieś, spotyka kobietę albo dwie, i zostaje tam lub wraca...”¹⁶. Wcześniej jednak powstaje (jak to często bywa w przypadku Godarda) *Scenário video de Sauve qui peut (la vie)* (*Scenariusz wideo do „Ratuj się...”*), „który stanowi przemyślenia do przyszłego filmu, rodzaj dziennika intymnego twórcy przy pracy”¹⁷. W istocie – zgodnie z intencją autora – jest to *Kilka uwag na temat realizacji i produkcji filmu*. Wpisując się w określoną, wypracowywaną i powtarzaną formę działania, reżyser niejako sam wyjaśnia intencję dzieła, przedstawiając główne postaci, miejsca realizacji obrazów oraz naprowadzając na tropy malarskie (Bonnard) i inne (*Joanna d'Arc* Carla Theodora Dreyera, 1928), które go zainspirowały.

Specyficzne od początku pismo – nieruchome kształty liter i słowa wystukiwane na maszynie do pisania, jej dźwięk, znajoma i kontynuowana do dziś metoda kolażu zdjęć i fotosów, a także nieodmiennie powracający monolog samego autora – to nader rozpoznawalne tropy

¹⁵ Z wyjątkiem dwóch krótkich metraży: *Opération béton* (1954) i *Une femme coquette* (1955).

¹⁶ A. DE BAECQUE: *Godard...*, s. 577.

¹⁷ *Ibidem*, s. 580.

identyfikujące mistrza. De Baecque uważa, że *Ratuj się kto może...* jest filmem biograficznym o samym Godardzie (choć nie w tak wyraźny sposób jak *JLG/JLG. Autoportret grudniowy*), dziełem, w którym autor pokazuje swą niechęć do cywilizacji, ucieczkę z miasta, potrzebę spokoju oraz kontaktu z naturą. Bez wątpienia wątki autobiograficzne można dostrzec w nazwisku głównej męskiej postaci: Paul Godard (tak nazywał się ojciec twórcy) i wykonywanym przez niego zawodzie reżysera (*sic!*) programów telewizyjnych. W tle zaś słysząc głos bliskiej współpracownicy przedstawicieli Nowej Fali, Margueritte Duras (o której uczestnictwo w realizacji projektu zabiegał Godard, choć nie chciała się ona pokazać w samym filmie: „Jestem tam, słysząc mnie, ale nie widać...”¹⁸). Na wątek autobiograficzny wskazuje także pomysł, by akcja filmu rozgrywała się w miejscach dzieciństwa i dorastania twórcy, które poznawał na nowo, z większą uwagą i docieklivością. Szczególną wagę reżyser przykładał do pejzażu ukształtowanego przez geografię miejsc, podkreślając jego istotność w twórczości filmowców helweckich, na przykład Alaina Tannera (jednego z najlepszych szwajcarskich reżyserów). Wybrał kanton Vaud, „ponieważ to moje miejsce, między miastem i wsią, między jeziorem i górami, między fikcją i reprezentacją”¹⁸, jest jednocześnie miejscem styku-granic języków, kultur i rozmaitych pejzaży, które odąd nieodmiennie będą towarzyszyć Godardowi w filmowej refleksji, by wspomnieć wybrane tylko tytuły: *Pasję*, *List do Freddy Buache’a à propos krótkiego metrażu o mieście Lozannie*, *Na moje nieszczęście* (1993), *JLG/JLG*.

Charakterystyczny film i wyjątkowy moment w życiu Godarda: „Moje życie jest przede mną, moje drugie życie w kinie... albo raczej trzecie; pierwsze, kiedy nie robiłem w kinie, kręciłem się wokół, poszukiwałem; drugie, poczynawszy od *Do utraty tchu* do 1968–70, a później nastąpił odpływ albo przypływ, nie wiem jak to nazwać; trzecie jest teraz”¹⁹. Ta czasowa cezura i związane z nią okoliczności oraz konsekwencje decyzji podejmowanych w życiu osobistym, a zwłaszcza artystycznym, skłoniły mnie do rozpoczęcia od tego właśnie filmu namysłu nad typowym dla Godarda brakiem granic twórczych,

¹⁸ Ibidem, s. 591.

¹⁹ Cyt. za: R. CHIESI: *Jean-Luc Godard...*, s. 66.

poruszaniem się na granicy, a zarazem nad widoczną liminalnością podejmowanych tematów, motywów oraz nad formą ich przedstawienia.

Właściwie każdy ze znawców twórczości Papieży Nowej Fali, który w jakikolwiek sposób, z jakiegokolwiek perspektywy podejmuje wysiłek rozpracowania złożonej materii o nazwie Godard, wpada na podobny albo wręcz identyczny trop, w gruncie rzeczy narzucający się, kiedy tylko spojrzeć na filmy twórcy, poczynawszy od manifestu *Do utraty tchu*. Jacques Aumont słusznie wskazuje – idąc tropem Gillesa Deleuze’a – że podstawowym kluczem stylistycznym pracy Godarda jest *méthode du entre* (metoda pomiędzy), jednocześnie zaś podkreśla fakt, iż kino ze swej natury zawsze było i pozostaje niemal z definicji sztuką-materią „między”²⁰. Wziąwszy pod uwagę od początku podstawowe „zmartwienie” Godarda, którym jest montaż, nie dziwi także fakt zasadniczej kwestii funkcjonowania w jego refleksji oraz esejach materii obrazu(ów). Istnieją rozmaite pomysły na ogarnięcie niebywałej sztuki montażowej, której wykonawcą i pomysłodawcą jest Godard: metoda skojarzenia (w myśl teorii Siergieja Eisensteina), metoda wykluczenia-wyrugowania-następstwa znaczeń i obszarów sensów, kołażu i palimpsestu.

W słynnym studium o kinie, wywiedzionym z koncepcji Henriego Bergsona, Gilles Deleuze sporo miejsca poświęca Godardowi, sytuując go po stronie reprezentantów myśli-kina. Filozof dokładnie przygląda się temu, „w jaki sposób Godard wydobywa z tego uogólnioną metodę obrazu: gdzie coś się kończy, gdzie zaczyna się coś innego, co jest teraz granicą, i w jaki sposób ją postrzegać, ale w nieskończoność ją przekraczając i przemieszczając”²¹. Sama kategoria „między” w oczywisty sposób jednocześnie łączy i godzi konwencje ujmowania technik i metod twórczych Godarda, który od samego początku funkcjonuje pomiędzy różnymi sztukami i sposobami refleksji, wcale tego nie kryjąc, przeciwnie: nieustannie nawiązując i podkreślając inspiracje, z których czerpie. W rozmowie z Jeanem Colletem²² już

²⁰ Zob. J. AUMONT: *L’Œil interminable*. Paris 2007, s. 293.

²¹ G. DELEUZE: *Kino*. 1. *Obraz-ruch*. 2. *Obraz-czas*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Gdańsk 2008, s. 377.

²² Zob. J. COLLET: *Jean-Luc Godard*. Paris 1963, s. 96.

w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia reżyser przyznał, iż film nie od razu go zafascynował. Znacznie lepiej znał się na literaturze, teatrze oraz muzyce. Przedfilmowe zainteresowania znalazły od razu swoje miejsce w medium, które uwiodło go nie tylko jako krytyka, ale też autora. Stąd też wzięło się późniejsze wplatanie do filmów na zasadzie kolaży plakatów, fotografii, napisów, teksów, obrazów malarskich. Fascynujące jest także to, że już jako niezwykle młody człowiek Godard miał bardzo silne poczucie tożsamości twórczej i autorskiej: ślady jego „pisma” odnaleźć można w pierwszych filmach, przy czym jego droga jako poszukującego (w zakresie medium, technologii, materii obrazu) reżysera-myśliciela jest konsekwentnym przedłużeniem oraz rozwinięciem pierwotnych koncepcji.

Według Deleuze’a, charakterystyczne w artystycznym postępowaniu Godarda jest to, że w gruncie rzeczy łączy on obie metody, sfery bycia obrazem w dziele, „między” oraz „i”, które w gruncie rzeczy niekoniecznie muszą się wykluczać. Istotny jest potencjał, jaki niosą te strategie. Stąd przywołanie metafory szczeliny, rozsunięcia, które – zobrazowane w filmie pod postacią dwóch zupełnie pozornie nieodpowiednich (nieadekwatnych) do siebie obrazów – często jest mało zrozumiałe: „Mając jeden obraz, trzeba wybrać drugi, który wprowadzi pomiędzy nie szczelinę”²³, nie po to, by skojarzyć je, lecz by znosząc ich znaczenia, powstało coś nowego, trzeci element: „Pomiędzy dwoma działaniami, dwoma uczuciami, dwiema percepcjami, dwoma obrazami wizualnymi, dwoma obrazami dźwiękowymi, pomiędzy dźwiękowością i wizualnością: uwidocznic to, co nierozróżnialne, to znaczy granicę”²⁴.

Strategia ta, polegająca na funkcjonowaniu „i”, „pomiędzy”, od zawsze wyraźnie daje o sobie znać w twórczości Godarda; także *Ratuj się kto może* jest jaskrawym jej przykładem, tym bardziej, że dochodzi tu element biografii, nie tylko tej wynikającej z charakteru filmowego bohatera, lecz z pewnych posunięć (przesunięć) w życiu Godarda. Powrót do Szwajcarii, do charakterystycznego miejsca „pomiędzy” kulturami, widokami, językami, żywe zainteresowanie pej-

²³ G. DELEUZE: *Kino...*, s. 401.

²⁴ Ibidem.

zażem górsko-akwaticznym i kolorami – od błękitu do zieleni – to najbardziej oczywiste tropy, jednocześnie zawsze charakterystyczne dla działań (przemysłów) artysty, sytuujących się na granicy praktyki reżyserskiej i teoretyzowania w esejach zarówno wizualnych, jak i pisanych.

Ciekawe jest także to, że pomimo ścisłego związku i umiejętności łączenia różnych zainteresowań, działań i zdolności, Godard to kolorysta, awangardzista, nowator języka filmowego, wideo i telewizyjnego, aktor, producent, reżyser i montażysta, indywidualista oraz działacz Grupy Dziga Vertov, wreszcie partner i współpracownik Anne-Marie Miéville. Tak bardzo siebie odsłaniając, w nierozróżnialny sposób funkcjonując „między” (oraz „i”) tymi zadaniami, wcielając je w jedną, własną postać, nadal jako człowiek pozostaje zagadką. Najbardziej nieznaną sferą jego życia jest bowiem związek z Anne-Marie. W tej konfrontacji najwyraźniej przejawia się jego status artysty „na granicy”: z jednej strony pokazanie siebie – manifestacja twórcza; z drugiej niezwykle przywiązanie do ochrony własnej intymności. W jednym z najbardziej osobistych esejów filmowych z 1985 roku, *Soft and Hard*, z ust twórcy pada niezwykle wyznanie: „[...] Robię filmy zamiast dzieci”. Dzieło to stanowi w gruncie rzeczy rodzaj domowego wideo (*home movie*), w którym obecna jest zarazem rutyna dnia codziennego, jak i niecodzienna para funkcjonująca w pewnego typu fabryczce kina domowego – podczas rozmów o sztuce, filmie, fotografii czy literaturze. Godard opowiada o swej młodościowej fascynacji kinem – kinofilii, zaś Miéville o dziecięcej pasji fotografowania²⁵.

Nader wyraźna granica pomiędzy artystą a człowiekiem została odsłonięta bodajże najjaskrawiej w autoportrecie, jakim jest *JLG/JLG*, w którym twórca zaprasza nas – obcych, anonimowych widzów, do swojego domu, oprowadza po okolicy, w jakiej mieszka, na styku jeziora i gór, przywołuje swoje książki, czyta lub cytuje fragmenty najbardziej osobistych, filozoficznych refleksji, poezji, literatury. Jak zauważa Olivier Thévenin: „Różnica pomiędzy »byciem artystą« a »odgrywaniem artysty« w przypadku Godarda formułuje oprócz

²⁵ Zob. A. DE BAECQUE: *Godard...*, s. 601–602.

tego kwestię wyszczególnienia aktu tworzenia dzieł od aktu ujawnienia sposobu produkcji, przekształcając w ten sposób życie w dzieło. Jednakże istnieje oddalenie między filmowcem a artystą, których rolę Jean-Luc Godard zdaje się łączyć zwłaszcza ostatnimi laty, realizując retrospektywną rekonstrukcję swej historii w esejach kinowych i wideo, które opowiadają historię kina, poczynawszy od przekształconych elementów biograficznych²⁶.

Stwierdzenie, że twórczość Godarda stanowi całość, jest kompletna, identyfikowalna, a także tożsama stylistycznie (jeśli chodzi o zakres poruszanych tematów i kategorii), pozostaje pewnym truizmem. Ciekawsze wydaje się to, iż przez wzgląd na autorską konsekwencję, a także z uwagi na proste w istocie zabiegi formalne, można ją określić jako serię. Deleuze przenikliwie zauważa, że strategia „i” oraz „pomiędzy” w istocie skutkuje seryjnością i rozpatruje tę kwestię na przykładzie refleksyjności gatunkowej w filmach Godarda (np. bezpośrednio nawiązanie do konkretnego gatunku, w tym przypadku komedii muzycznej w *Kobieta jest kobietą*). W jego filmach nieustannie dochodzi do przełamania schematu²⁷. Jest to jednak zaledwie punkt wyjścia do podkreślenia w Godardowskich filmach znaczenia problemów, w jakie uwikłani są bohaterowie, a które w rezultacie autorskiego spojrzenia, nabierając mocy, tworzą określone kategorie. W ten sposób przedstawia się konstrukcja *Ratuj się kto może*: trzy postaci reprezentują inne wartości i w konsekwencji inne kategorie. Prosta z pozoru historia krzyżujących się z sobą ludzkich ścieżek staje się dyskursem na temat handlu (postać prostytutki Isabelle), wyobraźni (Denise, wielbicielka gór) oraz strachu (uobecnionego przez postać Paula, obawiającego się zarówno wyjazdu z miasta, jak i utraty Denise). Do tego dochodzi czwarta, zaznaczona przez reżysera, zawsze dla niego istotna, kategoria: muzyka. „Film jest skomponowany jako seria trajektorii, miejsc, spotkań, postaci, wszystko w liczbie trzech”²⁸ – zauważa przenikliwie autor biografii Godarda. W tym spięciu rodzi się namysł nad istotą tychże kategorii, które – odklejając się nie-

²⁶ O. THÉVENIN: *Jean-Luc Godard: cinéaste et artiste*. „CinémAction” 2003, nr 109: *Où en est le God-Art?*, s. 132.

²⁷ Zob. G. DELEUZE: *Kino...*, s. 406.

²⁸ A. DE BAECQUE: *Godard...*, s. 581.

jako od „błahych” opowieści – prowokują do podjęcia dyskursu oraz kontynuowania refleksji.

W tym przypadku pytanie o naturę namiętności (miłości, pieniędzy, seksu, perwersji) znalazło swe rozwinięcie i dopowiedzenie w kolejnym filmie, jakim była *Pasja*, oraz w jeszcze późniejszym obrazie: *Imię Carmen*. Na tym polega seria i stąd zapewne brak zamknięcia, postawienia kropki nad „i”, przemieszczanie się poza granicami samych filmów. To bardzo charakterystyczne dla praktyki twórczej Godarda, by zostawiać sobie i widzom możliwość zastanowienia, jednocześnie prowokując do przededefiniowania wartości, kategorii, które wydają się być od zawsze ustalone i niepodlegające dyskusji. Stwarzanie serii wynika nader często z bezwzględnej konieczności dopowiedzenia czy raczej przepowiedzenia czegoś przez samego autora, jak ma to miejsce w *Ratuj się kto może* i *Kilku uwagach do...* Metoda ta znajduje swe odzwierciedlenie także w innych pracach, stanowiących wzajemne, bezpośrednie komentarze-rozwinięcia: *Pasja, praca i miłość. Wprowadzenie do scenariusza* (1982), *Pasja, Scenariusz filmu Pasja* (1982); *List do Freddy Buache’a...* (1980); *Notatki na temat filmu „Zdrowaś Mario”* (1983) i *Zdrowaś Mario*; wszystkie części *Historii kina* oraz *2 razy 50 lat kina francuskiego* (1995); *Pozdrawiam Cię, Sarajewo* (1993) i *Nasza muzyka*. Niektóre spośród tych oczywistych serii stawały się nimi na drodze przyczynku do rozbudowanego projektu lub planowania większej całości bądź pomysłu na film.

Należy jednak pamiętać, że nie tylko te tak bardzo ewidentne przykłady z twórczości artysty można traktować jako serie; mogą być nimi także wyodrębnione jako etapy twórcze eksperymenty z mediami: wideo i telewizją. Sama konstrukcja wyposaża filmy w granice-rozdziały, wydzielone kolejnymi słowami, by ustawić je w rodzaj niedającego się zamknąć następstwa. Kolażowy charakter działań mistrza od razu przewycięża jakąkolwiek chęć ujednolicenia formy. W przypadku przywoływanego już *Ratuj się kto może* Godard po różnorodnych próbach z wideo nie mógł zdecydować się, jakim medium posłużyć się przy realizacji tego filmu (mimo wyraźnie określonej potrzeby powrotu do kina). Tak samo członkowie ekipy technicznej – jak wspomina de Baecque – nie byli zdecydowani co do technologii rejestra-

cji. Ci, którzy wywodzili się z kina, domagali się wideo, ci związani z wideo głosowali na metody znane z kina. Godard podjął decyzję, iż połączy obie techniki, kamerę 35mm i obraz wideo, „[...] ultraklasyczną panoramę i eksperymentalną dekompozycję ruchu. Ten plan to Godardowska sygnatura powrotu do kina”²⁹. Rzeczywiście *Ratuj się kto może (życie)* obfituje w ujęcia-sceny zrealizowane w zwolnionym tempie, stopniowo zwalniającym nawet do zatrzymania, co przywołuje na myśl bezruch jako fazę wideo: zatrzymanie na obrazie, stanowiące wyraz swoistej refleksyjności w zakresie obrazowego medium czy zmierzania do przyciągającej od zawsze uwagę Godarda fotografii.

Funkcjonowanie ponad granicami, w sensie formalnym (obrazowym), a także bycie filmowcem nieprzywiązanym w zasadzie ani do Francji, ani do Szwajcarii, w pewnym sensie wykorzenionym z każdego kontekstu i, paradoksalnie, z każdym kontekstem związanym – to rozdarcie właściwe dla Godarda zarówno na drodze twórczej, jak i życiowej. Nie jest ono jednak w żaden sposób uciążliwe; przeciwnie – daje twórcy pole do popisu, manewru, gwałtownych zwrotów. Didier Coureau, autor niezwykle wnikliwej analizy filmów powstałych zaledwie w ciągu pięciu lat pobytu Godarda w Szwajcarii: *Nowa fala*, *Na moje nieszczęście* oraz *JLG/JLG* (jednak z bardzo szerokim odniesieniem do całej twórczości mistrza) zauważa w nich niebywałą wręcz artystyczną konsekwencję. Dostrzega także pewną ogólną zasadę złożoności estetycznej, którą rozważa przede wszystkim w oparciu o myśl Deleuze’a i Felixa Guattariego, zawartą między innymi w ich dziele *Mille plateaux*. Coureau, stosując do interpretacji szwajcarskiej trylogii Godarda kategorie i narzędzia wywodzące się z arsenału klasyki filozofii postmodernistycznej, dochodzi do istotnego wniosku: „Złożony Godardowski film-plan, który rozwija swe fale i nowe fale w nieskończoność, stawiając czoła chaosowi, wydaje się rodzajem skrzyżowania, na którym spotykają się trzy terminy: »nie-filozofii«, »nie-sztuki« i »nie-nauki«, w pewnego rodzaju »nie-kinie«, które przeciwstawia się zamknięciu kina »klasycznego«, kładąc krążyć energiom, siłom do granic każdej dziedziny, nie zaprze-

²⁹ Ibidem, s. 582.

czając ich specyficzności [...]. Rodzaj nie-filmowca, w tym sensie, iż znacznie wykracza on (*il depasse*) poza zakres działania tradycyjnie pojętego filmowca, przekracza inscenizację, osiągając inny status, zakazany, a myśl i wizja nie są już od siebie izolowane, lecz wzajem na siebie oddziaływają, wchodząc w interakcję z rozmaitymi czynnikami zewnętrznymi”³⁰.

Najtrafniej zatem może określić „materię” Godard to, co samo jest trudno definiowalne (nie do zdefiniowania), co wymyka się jakiegokolwiek formie kategoryzacji i przypisania na stałe do znaczenia, sensu, myśli, kontekstu, za to zmusza do refleksji, do podejmowania trudu przemyślenia od nowa za każdym razem całego kompleksu, z jakim mamy do czynienia w przypadku tej twórczości. Pojawiają się jakże odmienne określenia, naprowadzające na zasadnicze kwestie bycia i działania na granicy, takie jak „pomiędzy” czy *Horla* (Michel Serres), a także sformułowania z zakresu dyskursu filozofii poststrukturalnej, deterytorializacji (Deleuze i Guattari) czy *chory* komentowanej przez Derridę, parateksu, palimpsestu, parergonu.

Nie sposób w tym kontekście pominąć refleksji Raymonda Belloura, który dwie spośród swoich książek poświęcił przemyśleniom nad naturą obrazów, wywodzących się z kina, fotografii i malarstwa. Autor przygląda się zwłaszcza specyficznym pasażom między nimi: *l'entre-images* jako miejscom przejścia od obrazu klasycznego, fotograficznego, poprzez wideo, do obrazu syntetycznego, który może wszystko, potrafi bowiem przekształcić każdy z obrazów. Inny rodzaj bycia „między obrazami” to między-obraz, kreacja bardzo charakterystyczna dla poczynąń Godarda postrzeganego jako filozof, malarz, muzyk, pisarz, teoretyk... Dla Belloura twórca pozostaje przede wszystkim pisarzem³¹: „Istnieją w kinie Godarda cztery sposoby, które wiążą tekst i słowo z obrazem. Ale jednocześnie je dzielą, robiąc ze słowa coś, co przykleiło się do obrazu, trzymając w szachu tekst, od którego obraz nie może się uwolnić, którego słowo naprawdę nie może osaczyć”³².

³⁰ D. COUREAU: *Jean-Luc Godard 1990–1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique. Esthétique de la complexité*. Lille 2010, s. 443–444.

³¹ Tytuł rozdziału jego książki brzmi: *Inny filmowiec – Godard pisarz*. Zob. R. BELLOUR: *L'Entre-Images 2. Mots, Image*. Paris 1999.

³² Ibidem, s. 120.

Pierwszy z nich związany jest ze znaczącą obecnością w wielu filmach, na różnych poziomach, książek: od bycia przedmiotem, fetyszem niemalże, jak w *Szalonym Piotrusiu* (1965), w którym tytułowy bohater niemal nie rozstawał się z książkami, czytając je na głos przy każdej – nie zawsze odpowiedniej – okazji (pierwsza scena w wannie, kiedy bohater czyta istotny zresztą wykład z malarstwa autorstwa Elie Faure'a), po dosłowne, zwykle przytaczanie znacznych ich fragmentów. Wedle Belloura, Godard faworyzuje tekst względem obrazu, zwłaszcza ten istniejący, gotowy (reklamy, teksty naukowe, graffiti). Kartki książek wypełniają cały ekran, który staje się w ten sposób stroną pisma, a słowa rozwijają się, zmieniając swój sens, odnajdując go, często podejmując swoistą grę ze słowem, literą i w rezultacie z samym odbiorcą (praktyka przypominająca strategię Derridy).

Teoretyk międzyobrazu zauważa także funkcjonowanie w filmowych dziełach Godarda głosów wywodzących się z cytowania, z książek, z komentarza samego autora i innych postaci (np. Duras w *Ratuj się kto może*). W tym przypadku istnieją przynajmniej trzy sposoby konfrontacji obrazów z książką lub głosem. Pierwszy z nich ma charakter opisowy. Ujawnia on antynomie między fikcją a dokumentem, traktując wszelkie historie jako wcześniej sfilmowane, opowiedziane, napisane, namalowane i zaśpiewane. Takie dzieło oscyluje między krytyczną mitologią i epickim katalogiem, stąd istotne znaczenie słów „esej” i „autoportret”, które w oczywisty sposób przybliżają i definiują technikę oraz sposób wypowiadania się właściwy dla Godarda³³. Po drugie, słowo traktowane jest w tej twórczości jako przywołanie historii, na przykład kina i filmu czy sztuki, i ma przede wszystkim odniesienia oraz konsekwencje stylistyczne. I wreszcie ostatni z wyróżnionych przez Belloura związków, a zarazem ten, który w szczególny sposób stanowi sygnaturę Godarda wyróżniającą go spośród innych twórców: „Godard wypowiadający się poza swymi filmami, by kontynuować mówienie tego, co już powiedział i obciążyć tyłu innych mówieniem. Wiadomo, że Godard od zawsze prowadzi trudną wojnę przeciw temu, co nazywa, zależnie od chwili: słowem, tek-

³³ Zob. ibidem, s. 122.

stem, pismem, językiem, literaturą”³⁴. Tym samym zwrócona zostaje uwaga na misję Godarda jako teoretyka lub – jak chcieliby inni – filozofa. Działanie to nie jest absolutnie oddzielone od jego utworów audiowizualnych – często wielkie dyspozytywy medialne (w rodzaju *Historii kina*), ale także pojedyncze, skromniejsze przedsięwzięcia stają się bezprecedensowymi aktami teoretycznej refleksji, wplecionymi w dyskurs o charakterze obrazowym.

Dla przeciwwagi – lub raczej dla równowagi – warto przywołać głos znawcy obrazów, poszukiwacza związków pomiędzy kinem i malarstwem, Jacques’a Aumonta, autora, który – jakżeby inaczej – określił dla odmiany Godarda mianem malarza, nie bez powodu doszukując się w jego twórczości znacznej ilości nawiązań do klasyki malarstwa, poczynwszy od najbardziej ewidentnych (*Pasja*) do znacznie bardziej „wyrafinowanego” funkcjonowania pomiędzy dwoma typami obrazów: malarskiego i filmowego (*Szalony Piotruś*). Aumont dostrzega w filmach autora *Do utraty tchu* malarskie dziedzictwo twórców takich jak: Delacroix, Rembrandt, Goya, Renoir, Tycjan, Klee, Picasso (*bricoleur* – tak samo jak Godard) i inni. Co ciekawe, nie jest to zbyt istotny zabieg, jeśli dzieła te funkcjonują w filmach na zasadzie cytalogii. Ważne natomiast staje się udzielenie odpowiedzi na pytanie, dlaczego Godard przywołuje malarstwo – rzadko w bezpośredni zresztą sposób. Aumont uważa, że jeśli w filmach twórcy jest obecne jakieś malarskie odniesienie, to funkcjonuje ono nie jako cytat czy obrazowy fetysz, lecz jako sposób podjęcia problematyki reprezentacji widzialności – otrzymujemy zatem swoistą historię malarstwa wedle Godarda, który jawi się w tym kontekście jako kolorysta oraz znawca materiału obrazowego. W zabiegu zwolnienia obrazów w *Ratuj się kto może* Aumont dostrzega chęć przypomnienia korzeni kina (Marey, Muybridge), zatrzymania uwagi na obrazie, mającego na celu zdekomponowanie całości, sprowokowanie dyskursu nad obrazem jako takim. Dekompozycje, zwalnianie rytmu, przetwarzanie, wypróbowywanie rozmaitych wariantów, doprowadzanie do granic widzialności i reprezentacji – oto wyimek z katalogu operacji, które Aumont określa mianem kinematyzacji (*cinématisation*), stawianiem się kinem z malarstwa (nie zaś

³⁴ Ibidem, s. 124.

malarstwem w kinie). To praca żałoby i melancholii – poczucie historii jako straty, podejmowania wysiłku w celu odnajdywania oryginałów śladów, jakie nas otaczają³⁵. Następnie Aumont bardzo plastycznie opisuje paletę Godarda (czerwień-biel-niebieski, do których w okresie szwajcarskim dochodzi zieleń), by zauważyć w jego dziełach szczególną rolę pejzażu. Reprezentacje krajobrazu, drzew, twarzy i samochodów mogą świadczyć o tym, że „jego kino to sztuka pejzażu, nie przestrzeni; zresztą pejzaż nie jest przestrzenią, lecz jakością przestrzeni”³⁶.

Wszystkie opracowania twórczości Godarda podkreślają jeden film jako graniczny: *Ratuj się kto może (życie)*. Poskutkował on głębokimi zmianami w obrębie życia i twórczości późnej filmowca, który postanawiając wrócić do „kina kina”, na stałe przeorganizował nie tylko swoje życie, lecz przed wszystkim pracę. Decyzja o zamieszkaniu na wsi, w Rolle – gdzie przeniósł się na dobre – wywarła na kształcie jego filmów oraz podejmowanych w nich tematach, motywach, znacznie większy wpływ niż przypuszczano. Reorganizacja jego życia była efektem zmęczenia wielkim miastem, ale także osiągnięciem swoistej dojrzałości związanej z wiekiem oraz chęcią podjęcia nowych wyzwań. Okazało się także, że pejzaż wiejski okolic jeziora, gór, lasu w wielkim stopniu zawładnął jego wyobraźnią, dostarczając mu inspiracji do nowych rozwiązań formalnych (malarских), wyzwalając nowe fale przemyśleń, z pasją rozprawiając o historii swego dzieciństwa oraz Historii świata. Godard dostrzegł już na początku swojego pobytu w Vaud, że to „region, gdzie jest jedno z najpiękniejszych światel, ponieważ jest bardzo zróżnicowane. Jest często równie piękne rankiem, choć zwykle światło o poranku jest znacznie bardziej ostre i nieładne. Dużą rolę odgrywa w tym wiatr. W samym Rolle jest coś takiego jak trzydzieści dwa różne wiatry, z których każdy posiada własną nazwę. Światło zmienia się bez przerwy. [...] Wszędzie indziej są miliony wspaniałych pejzaży, ale tylko tutaj jest to specyficzne światło, które może być bardzo szare, wieczorem o piątej, kiedy są chmury”³⁷.

³⁵ J. AUMONT: *L'Oeil...*, s. 282–283.

³⁶ Ibidem, s. 298.

³⁷ Cyt. za: R. CHIESI: *Jean-Luc Godard...*, s. 65.

Ten film stanowił fundament nowego życia artystycznego, Jean-Claude Carrière po obejrzeniu go określił nową praktykę filmową Godarda jako „foto-kompozycję idei”³⁸, zaś jego biograf – de Baecque – zauważył, iż wypróbowane i wypracowane w nim praktyki stały się sygnaturą jego twórczości na kolejne lata.

³⁸ A. DE BAECQUE: *Godard...*, s. 578.

Zatrzymać ruch/obraz zwolniony



Ratuj się kto może (życie) (1979/80)

*Czasami śmierć fikcji to najprostszy środek, by zatrzymać film*¹.

Jean-Luc Godard

*Zwolnienie to milczenie prędkości*².

Jean-Luc Godard

Slow Motion – taki tytuł nadano na Wyspach Brytyjskich filmowi *Ratuj się kto może* (życie). W Stanach Zjednoczonych tytuł tego samego dzieła brzmi: *Every Man for Himself* (Każdy dla siebie), Godard zaś na swój sposób przekornie proponuje, by w angielskiej wersji tytuł brzmiał: *Save Your Ass* (Chroń swój tyłek). Z wszystkich tych opcji *Slow Motion* ma najsilniejsze uzasadnienie w samym filmie, jego sposobie realizacji oraz nieoczekiwanych środkach filmowych, wszystkim tym, co odpowiada za wrażenie, jakby reżyser sam namyślał się nad tym, „jak to zrobić”, w jaki sposób nakręcić ten film, studiował obrazy, przyglądał im się, poddawał próbie to, co najbardziej sprawdzi się w filmie-wideo, w jego powrocie do kina, ponownej filmowej deklaracji, którą sam wiąże ze swym pełnometrażowym debiutem, *Do utraty tchu*. Po dwudziestu latach tacy właśnie byłiby jego bohaterowie: starsi, w innym świecie, przede wszystkim zaś sam film, po wielostronnych doświadczeniach twórcy, musiałby być po prostu inny, inaczej zrobiony.

Sednem i esencją pomysłu na film było – przekorne ze względu na wyraźną deklarację powrotu do kina tym właśnie dziełem – połącze-

¹ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Red. A. BERGALA. Paris 1985, s. 454.

² Cytat z filmu *Scenariusz do „Ratuj się kto może (życie)”* (1978).

nie dwóch najbardziej bliskich Godardowi praktyk medialnych: kina i wideo. Wideo daje inne możliwości: uniezależniając w dużym stopniu produkcję, równocześnie uzależnia swego rodzaju delikatnością; nie jest agresywne, a jednocześnie niemal bezkolizyjnie wchodzi w relacje z innymi mediami oraz z materią społeczną, jest ponadto szybkie, co zdaje się prowokować do doświadczeń ze zwalnianiem ruchu/obrazu. Zwolnienie ruchu, spowolnienie obrazu, fazy obrazu rozwijane w czasie, zwalnianie z obowiązku prędkości oraz obowiązującej w filmie prędkości następujących po sobie klatek / kadrów / pojedynczych obrazów, wreszcie: zwolnienie samego siebie z obowiązku do trzymania formuł i reguł filmowych – nie po raz pierwszy zresztą. „Prawda 24 klatki na sekundę” – manifest z *Żołnierzyka* – tu rozwija się powoli niczym z rolki taśmy filmowej ręcznie rozkręcanej: prawda uwznioślona, podkreślona, rozwinięta, wydłużona. Prawda. Spowolnienie ruchu.

Kiedy o tym myślę, przychodzi mi do głowy jeden z najznamiętszych przykładów tego zabiegu: sekwencja finałowa z *Carrie* (1976) Briana De Palmy. Tam zwolnienie ruchu służy narastaniu grozy i wydłużeniu strasznych chwil bohaterów, mającego na celu zademonstrowanie niesamowitości postaci głównej bohaterki. Jednak samo spowolnienie ruchu, zwolnienie zdjęć filmowych jest równoważone przez ujęcia zrealizowane z punktu widzenia Carrie oraz szybkie zmiany planów, podział ekranu na kilka części, tak, by całość pozostawała nadal dynamiczna. Zwolnienie zdjęć wyzwala w tym przypadku inne środki filmowe, które z kolei powodują, iż ten wyrazisty efekt współgra z dynamiczną akcją, rekompensując zwolnienie ruchu szybkością zmian montażowych, a w rezultacie ustanawiając względną równowagę rytmu. Inny przykład to *Rozmowa* (1974) w reżyserii Francisca Forda Coppolli, w którym zwolnienie ruchu uzasadnione jest, podobnie jak w *Carrie*, wymogami fabuły. Przesuwając fragmenty nagranej z ukrycia taśmy, bohater usiłuje rozpoznać nie tyle obrazy, co dźwięki, by zrekonstruować ważną rozmowę. Prezentacja tych zabiegów nie odbywa się jednak bez zwolnienia także zdjęć filmowych – zarejestrowanych na taśmie obrazów; by wydobyć czytelne dźwięki, trzeba zniekształcić obraz, wprowadzić nienaturalne zwolnienie ruchu.

Wspominałam o tych filmach, gdyż oba pochodzą z lat siedemdziesiątych, wyprzedzając nieco pomysł Godarda, który jednak w dużym stopniu wykroczył poza standardowe użycia tego środka charakterystyczne dla reżyserów amerykańskich. Zresztą już znacznie wcześniej (od połowy lat 70.) w swych wideo-telewizyjnych projektach-seriach twórca dobitnie dawał znać o swym pomysle. A nawet odbiegał od funkcji, jakie obraz zwolniony spełniał u jednego z najważniejszych inspiratorów jego eksperymentów, a mianowicie Dżigi Wierto-wa, który zasadniczo nadawał wykorzystywanym przez siebie nietypowym środkom filmowym status widzialności medium, stwarzając tym samym potencjał dyskursywności nad filmem oraz rzeczywistością. W jednym z rozdziałów książki poświęconej wypowiedziom nieosobowym albo miejscom filmu Christian Metz dość szeroko poruszał problem „pokazywania dyspozytywu” filmowego w kinie do lat dziewięćdziesiątych. Ujawnienie kamery (bo często do tego sro-wadza się podkreślenie dyspozytywu) oscyluje często u filmowców między uwielbieniem dla techniki, a w konsekwencji potrzebą jej za-demonstrowania, oraz narcystyczną naturą (psychoanalityczne refe-rencje Metz!) samej maszyny kina. „W innych przypadkach” – pisze autor – „wrażliwa obecność dyspozytywu zdaje się **zmniejszać pręd-kość** [podkreśl. – B.K], powodować dyfrakcję w całym filmie, anga-żowana jest bowiem w złożone gry »widzenia«, metafor (Jacques Ger-stenkorn) i odwróceń w stosunku do motywów historii”³. Na dowód tych słów Metz przywołuje przykłady takich reżyserów jak: Federico Fellini, Ingmar Bergman oraz Jean-Luc Godard. U tego ostatnie-go szczególnie przypadła badaczowi do gustu *Pogarda* (1963), w któ-rej – idąc śladem interpretacji Michela Marie – dostrzegł szereg aluzji na poziomie diegetycznym (postaci) i niediegetycznym (historii w hi-storii i poza nią). Metz zakłada bowiem, że dyspozytyw filmowy (jeśli jest normalny) zawiera także byty ludzkie uczestniczące w zrobieniu kina⁴. W kontekście demonstrowania dyspozytywu autor esejów se-miotycznych szczególnie piętnuje przypadek, kiedy „pokazując dia-pozytyw”, „naprawdę rzadko pokazuje się tylko sam ten dyspozytyw,

³ Ch. METZ: *L' énonciation impersonnelle, où le site du film*. Paris 1991, s. 88.

⁴ Zob. ibidem.

to znaczy swój, i chętnie zadawała się demonstracją jakiegoś dyspozytywu, tego z innych filmów, czysto wirtualnych lub realnych w fabule”⁵. Nie jest to wszak przypadek Godarda.

Już w pracach z lat siedemdziesiątych reżyser, za pośrednictwem wideo, podjął się eksperymentowania z obrazem w zakresie sekwencjonowania ruchu, w czym znaczny udział miała jego ówczesna współpracowniczka, Anne-Marie Miéville. Rok 1973 wyznacza w twórczości Godarda istotną zmianę narzędzi pracy, a w konsekwencji pojmowania obrazu oraz testowania jego możliwości. Po doświadczeniach w obrębie Grupy Dziga Vertov reżyser nagle pozostał sam z kinem (Gilles Deleuze twierdzi nawet, że Godard zawsze w kinie był sam, nigdy nie robił furory swymi filmami⁶), własnymi niezrealizowanymi pomysłami, postanawiając zmierzyć się z możliwościami nowego medium-obrazu, wideo (podobnie jak w tym czasie uczyniło to wielu innych, między innymi Chris Marker). Wcześniej jednak zrealizował pierwszy swój manuskrypt o wiele mówiącym tytule, *Mnie ja* (*Moi je*, przewidywana premiera: 1973). Tak pisze o tym przedsięwzięciu de Baecque: „Scenariusz zakładał autoportret interpretowany przez Godarda, samego w otoczeniu obrazów, słów, dźwięków [...] artysta w otoczeniu swoich narzędzi, jak w autoportrecie malarskim”⁷ – oto swego rodzaju pierwowzór koncepcyjny późniejszego o dwadzieścia lat *Autoportretu grudniowego*. Film nigdy nie został ukończony, wpisuje się jednak w istotny ciąg esejów-scenariuszy-namysłów, których w latach osiemdziesiątych w prywatnym archiwum Godarda jest coraz więcej, przy czym, zajmując miejsce przed właściwymi filmami, stanowią one jednocześnie komentarz oraz próbę zmierzenia z przyszłą materią filmową. Tego typu przypisy w wideo-filmowej wersji to: *Scenariusz do Ratuj się kto może (życie)*, *Scenariusz filmu Pasja* oraz *Notatki na temat Zdrowaś Mario* (1983).

Projekt filmu skomponowany jest z rozmaitej materii: pisma maszynowego i ręcznego, kolaży zdjęć, wykresów, odręcznych rysunków, rozrysowanych sekwencji obrazów-komentarzy. Niektóre z praktyk za-

⁵ Ibidem, s. 86.

⁶ Zob. G. DELEUZE: *Trzy pytania o „Sześć razy dwa” (Godard)*. W: IDEM: *Nawigacje 1972–1980*. Przeł. M. HERER. Wrocław 2007, s. 49.

⁷ A. DE BAECQUE: *Godard. Biographie*. Paris 2010, s. 518.

stosowanych w tym specyficznym „scenariuszu” odnoszą się do produkcji tekstu, inne do produkcji obrazu. Jedne świadczą o mechanicznym pochodzeniu, inne zaś są manualne. Już na tym bowiem etapie dokonuje Godard rodzaju montażu przez zastosowanie kolażu graficznego oraz fotograficznego, np. umieszczając obok siebie i „na sobie” wizerunki politycznych liderów państw: Breżniewa, Mitterranda, Nixona, Pompidou⁸. Tego typu przykładów jest w tym złożonym tekście-obrazie znacznie więcej, a świadczą one o powracającej i pogłębiającej się montażowej pasji reżysera, którą wywieść można z kina prymitywnego; chodzi tu zwłaszcza o typograficzne formy prześwietlania obrazów lub zestawienia ich obok siebie, coraz częściej stosowane przez Godarda w późniejszych filmach-esejach, które najbardziej złożoną formę przyjęły w *Historiach kina*.

Michael Temple dostrzega w tych artystycznych praktykach coś więcej niż technikę pracy: „Ten wizualny trik, który, jeśli chodzi o historię kina, przywodzi na myśl Mélièsa, był ponownie odkryty przez Godarda na początku lat siedemdziesiątych dzięki technologii montażu wideograficznego. Staje się on figurą stylistyczną, kluczem działań jego i Anne-Marie Miéville podczas tej dekady i poza nią”⁹. Jest to spostrzeżenie tym bardziej ciekawe, że nie chodzi o faktyczny montaż wideo, lecz o wideograficzny układ, jego próbę i to, w jaki sposób można go zastosować w nowej wówczas praktyce wideo-filmowej, aktualizującej w pewnej mierze historyczne dokonania w zakresie „efektów specjalnych” w fantastycznym kinie Mélièsa, do którego autor mniej (jak można było dotąd sądzić) się przyznaje niż do realizmu Lumière’ów. A taką możliwość daje właśnie wideo: „Sztuka wideo potrzebuje swego narzędzia, swojego pędzla: kamery. Technologia oferuje jej dzisiaj kamerę wideo. Twórca wideo, którego czasami nazywano »filmowcem wideo«, posługuje się pewnym narzędziem, celownikiem, obiektywem [...]”¹⁰. Dlatego Godard w pełni daje się przekonać do obrazu wideograficznego, elektronicznego, natomiast

⁸ Scenariusz *Moi je (Mnie ja)* dostępny W: Jean-Luc Godard. *Documents*. Red. N. BRENEZ, D. FAROULT i in. Paris 2006, s. 195–243.

⁹ M. TEMPLE: *Inventer un film. Présentation de „Moi je”*. Przeł. z języka angielskiego F. LE GAC. W: Jean-Luc Godard. *Documents*. Red. N. BRENEZ i in. ..., s. 193.

¹⁰ P.J. BRUNET: *Obraz filmowy a obraz telewizyjny. Związki i perspektywy*. Przeł. I. OSTA-

nigdy do cyfrowego, powstającego bez użycia kamery-pędzla, którym można swobodnie operować, „pisać” film – zgodnie z zaleceniem Alexandre’a Astruca. Kamera filmowa nie była takim narzędziem: ciężka i nieporęczna, nie dawała możliwości „pisania”, stąd ciągle poszukiwania narzędzia filmowego pisania, oglądu realności.

Mnie ja stanowi właśnie taką „próbę próby” przygotowania scenariusza za pomocą najnowszych środków filmowych. Co prawda, skończyło się na wersji papierowej, lecz charakterystyczna dla projektu kompozycja form dokumentu, łącząca różne techniki: fotokopie-kolaże, poezję typograficzną, odręczne rysunki, świadczy o pełnej świadomości medium wideo (dzięki któremu film miałby być zrealizowany) i jego potencjału w zakresie operowania obrazami i natychmiastowego montowania ich, bez wyczekiwania do etapu postprodukcji. Reżyser zawsze, mimo swego przywiązania do kina, był czuły na nowiny techniczne, czasem też w zaskakujący sposób potrafił je wykorzystać. W tym filmie/nie-filmie, filmie-projekcie fotomontaże wykonane są za pomocą fotokopii, które mają łudząco przypominać technikę wideo. Sam Godard niebezkrtycznie odnosi się przy tym do powszechności pewnych praktyk obrazowych: „Kupujemy bardzo dobrą fotokopiarkę, która kosztuje nas równie drogo, co kamera, i którą traktujemy jak kamerę, dlaczego? Ponieważ pozwala nam ona natychmiast drukować fotografie, które są gorsze niż kiedy fotografujemy, ale które są wystarczająco dobre, by ocalić wrażenie fotografii. To oszczędza offset oraz drukowanie i to natychmiast, można wysłać zdjęcia ludziom. Potem **bardzo szybko** [podkreśl. – tu i dalej – B.K.] się je ogląda, bardzo szybko one irytują, zatem obraz służy tylko do komunikowania [...] trzeba to **zatrzymać**”¹¹.

W zacytowanej wypowiedzi nie po raz pierwszy pojawia się konieczność swego rodzaju „oszczędzania” obrazu, niepowielania go w nieskończoność środkami reprodukcyjnymi, które kolejno i coraz bardziej odzierają prawdziwy obraz z jego właściwości. Ten refleks namysłu nad kondycją obrazu w latach siedemdziesiątych automa-

SZEWSKA. W: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja-wideo-komputer*. Wybór, wstęp i opracowanie A. GWÓŹDŹ. Kraków 1997, s. 221.

¹¹ J.-L. GODARD: *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. T. 1. Paris 1980, s. 279.

tycznie przywodzi na myśl klasyczną już krytykę reprodukcji dzieła sztuki zaproponowaną przez Waltera Benjamina. Pozbawienie aury, swego rodzaju pauperyzacja obrazu, brak dbałości o jego jakość oraz okoliczności, w których się pojawia, po raz kolejny stawiają u Godarda pytanie o naturę obrazu, jednocześnie zestawiając aktualne wówczas kategorie: obraz filmowy i obraz telewizyjny, by zdawać sprawę z ich odmienności. Nie bez powodu zatem twórca powraca właśnie w tym momencie do myśli Benjamina, który jednakowoż formułował swe uwagi, opierając się na reprodukcji fotograficznej oraz filmowej, z których każda wyszła poza prace manufaktury. W przyszłości pomysły niemieckiego krytyka coraz wyraźniej zainspirują twórczość francuskiego filmowca, dla którego zasadą będzie upominanie się o aurę sztuki przez uruchamianie pracy pamięci wszystkich obrazów, podkreślając źródło każdego z nich z osobna, co nader uwypuklone jest w *Historiach kina*, gdzie spotykają się niezliczone obrazy różnej proveniencji oraz z całego dwudziestego stulecia, wprawiane w wirowy ruch historii.

W uwadze Godarda o dostępności doskonałej w swej prostocie fotokopiarki można wyczuć niepokój reżysera o jakość obrazów bardzo szybko multiplikujących się w nieograniczony sposób. Twórca wzywa do tego, by zatrzymać ten proceder, twierdzi, że „trzeba zwolnić”, co też zdaje się sukcesywnie demonstrować w swych późniejszych filmach, dosłownie zwalniając ruch, wstrzymując obraz aż do fotogramu, powstrzymując szaleńczą gonitwę obrazów w kinie i poza nim. Co ciekawe, już w latach czterdziestych Benjamin, opisując niepokoję związane z utratą aury dzieła sztuki, także dostrzega możliwości swoistej manipulacji obrazem, pisząc: „Na przykład w fotografii może ona wydobyć aspekty oryginału, dostępne jedynie dającej się ustawić i dowolnie zmieniającej punkt widzenia soczewce, a nieuchwytnie dla ludzkiego oka, lub za pomocą pewnych technologii, jak powiększenie czy tzw. ruch zwolniony, utrwalić obrazy, które siłą rzeczy wymykają się optyce naturalnej”¹². Zatrzymanie ruchu, zwolnienie prędkości,

¹² W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. J. SIKORSKI. W: IDEM: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i opracowanie H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 206.

by przywrócić moc oryginałowi obrazu, będzie dla mistrza Godarda naczelnym wyzwaniem na kolejne lata pracy w filmie, telewizji oraz w materii wideo.

Mnie ja świadczy jednak przede wszystkim o swego rodzaju ucieczce do siebie samego, chęci odcięcia się od wszystkiego co dotychczas powstało, potrzeby zmian. Taką zmianę niewątpliwie zapewniła mu zarówno nowa partnerka życiowa, jak i nowe lokum w Villeneuve pod Grenoble (wówczas miasta nad wyraz nowoczesnego przez wzgląd na zorganizowane wcześniej igrzyska zimowe) oraz nowe narzędzie pracy, które wyzwoliło reżysera, zapewniając mu autonomię konieczną do osiągnięcia twórczej wolności („demokracji obrazów”). Sytuacja ta niemal naturalnie skutkowałą powstaniem studia Sonimage. Zawarte w jego nazwie słowo klucz oznacza zarówno koniunkcję: „son/image” (dźwięk/obraz), określenie: dźwiękowy obraz, jak i swego rodzaju rzutu oka na wypróbowywaną wówczas technikę: „Sony mage” (Sony mag).

W scenariuszu *Mnie ja* można dostrzec skupiające się jak w soczewce granice i zarazem kierunki twórczych poszukiwań autora późniejszych (1974–1979) wideo-telewizyjnych esejów, które doprowadzają do takiego wyważonego w swej dojrzałości przemyślenia nad możliwościami tkwiącymi w medium wideo i medium filmowym dzieła, jak *Ratuj się kto może (życie)*. Zwłaszcza *Tu i gdzie indziej* (wyznaczający debiut wytwórni Sonimage, 1974), *Numer dwa* (1975), *Sześć razy dwa (nad i pod komunikacją)* (1976) oraz *Francja objazd, dwoje dzieci* (1979) stanowiły „krytyczną hybrydyzację możliwości formalnych i technologicznych kina, wideo i telewizji”¹³, one też „przygotowały” technicznie, koncepcyjnie oraz tematycznie po latach nieobecności powrót reżysera *Nowej fali* do kina.

Choć Philippe Dubois¹⁴ uważa, że ze względu na swą elektroniczną naturę obrazy wideo nie posiadają fotogramów, a tym samym nie podlegają zatrzymaniu w sensie całkowitego „zamrożenia” ruchu, to Godard właśnie to częściowo usiłuje osiągnąć. Zwolnić ruch na taśmie wideo aż do zatrzymania, ale czy rzeczywiście do fotogramu? Dubois

¹³ M. TEMPLE: *Inventer un film...*, s. 190.

¹⁴ Ph. DUBOIS: *Wideo wobec kina: przesunięcia estetyczne*. Przeł. B. KITA. „Opcje” 2002, nr 2, s. 30.

jako jeden z pierwszych tak zdecydowanie stawia pytania o rzeczywistą różnicę, nie tylko zresztą ontologiczną, pomiędzy wybranymi formacjami ruchomych obrazów. Tutaj ruch zdaje się najbardziej charakterystycznym wyróżnikiem dużej części obrazów na tle innych, tych o statycznym charakterze, takich jak obraz malarski czy fotograficzny. Na tym także polega zasadnicza trudność i komplikacja w wyznaczeniu istoty obrazów, ich zrozumienia, nie do końca zdeterminowanego samym tylko aspektem technologicznym. Wszak materią do rozpoznania jest coś znacznie bardziej złożonego niż jednorodny klip wideo, wideo art, instalacja wideo, a mianowicie: komplikacja wielopoziomowa i wielomateriałowa, gdzie na tym samym poziomie sensu i percepcji należy postrzegać wszystkie rodzaje obrazów. Dubois uważa, że właśnie ruch wspólny tym obrazom (kinowym i wideo) sprawia, iż mylnie chciałoby się zastosować wobec nich te same praktyki oraz terminologię. Badacz postuluje zatem, by wyzbyć się filmowego słownika w kontekście określania obrazów innego typu niż filmowe. Zauważa on, iż odpowiednikiem montażu filmowego w przypadku wideo, w sposób naturalny, z istoty medium pochodzący, jest mieszanie, mikswanie obrazów. I tu wyróżnia najbardziej charakterystyczne rodzaje mikswania: nakładanie wielu obrazów, w efekcie przezroczystość i uwarstwienie, grę skrzydeł oraz inkrustację.

W praktyce Godarda związanej z wideo, zarówno tej wczesnej, za manifestowanej w *Sześć razy dwa*, jak i późnej, przypadającej na lata dziewięćdziesiąte, najwyraźniej daje się zauważyć mieszanie przez uwarstwienie, skutkujące grubością obrazu, funkcjonujące poza rozumieniem planu w sensie kinowym, oraz zestawienie, dające możliwości subtelnej rekadrowania, odklejania i dorzucania części obrazu. Techniki te są najczęściej wykorzystywane przez reżysera, który przez lata eksperymentów z obrazem i sposobami utrwalania obrazu dochodzi do perfekcji w wydobywaniu aspektów obrazu wideo, nie czyniąc z nich dyspozytywu (demonstrowania dyspozytywu) samego w sobie, lecz nader wszystko narzędzie percepcji historii (wideo jako archiwum obrazów filmowych). I czyni to znacznie wcześniej i z pełną świadomością potencjału medium wideo-telewizyjnego niż zostało to skonstatowane przez teorię obrazu oraz wcześniej niż owa odmienność była postulowana, w mniej czy bardziej wyraźny i for-

malny sposób, przez teoretyków mediów. Być może zaważyła na tym nieodmienna potrzeba mierzenia się z tym, co nowe, natura awangardzisty-eksperymentatora, łatwiej jednak daje się w tych praktykach przychylności dla wideo dostrzec od zawsze niemal naturalne zainteresowanie Godarda obrazem jako takim, obrazem samym w sobie. Dubois pisze wręcz: „Ten obraz nagle okazuje się całkowicie, organicznie ciałem (nie takim jak w kinie – »taśmą« niewidzialną i przezroczystą, witryną, oknem otwartym na świat, ale materią, teksturą, tkaniną, która ma ciało, własne ciało: grubość). W wideo wszystko bez wątpienia jest tylko obrazem, ale wszystkie obrazy są materią”¹⁵. Chciałoby się przytoczyć słynną frazę Godarda, skonkludowaną słowami: „to tylko obraz”, po prostu obraz, nic więcej i nic mniej. Przy okazji techniki wideo kolejny „piękny kłopot” reżysera *Nowej fali*, zdaje się znajdować jeśli nie całkowite rozwiązanie, to z pewnością swego rodzaju wyzwolenie z krępujących więzów praktyki montażu kinematograficznego i czasem niemożliwych do uzyskania na gruncie filmu rozwiązań formalnych, zamysłów twórcy.

O ile w filmach wideo, w sensie „czystości” medium, sama technologia nie stanowiła problemu, gdyż skutkowała w miarę jednorodną materią obrazową, o tyle w późniejszym *Ratuj się...*, który stanowił mieszaninę obrazów i technik filmowych oraz wideo, pojawiły się trudności realizacyjne. Niemal niewykonalne stało się skonstruowanie kamery odpowiadającej wymogom technicznym oraz wizji Godarda. Przyzwyczajony już bowiem do pracy z małą, lekką (w porównaniu do kamery filmowej) kamerą wideo, nagle (choć po wielu dyskusjach) twórca zdecydował się zrealizować film na taśmie 35mm. Niestety, okazało się, iż znana mu od lat tradycyjna kamera nie spełnia już jego oczekiwań. Problemy te zaostrzyły się jeszcze bardziej podczas kręcenia zdjęć do kolejnych filmów, zwłaszcza do trylogii: *Pasja* (1981–82), *Imię Carmen* (tu najmocniej Godard obstawał przy konieczności skonstruowania zupełnie nowej kamery, argumentując, że zmieniło się kino), *Zdrowaś Mario* (1984–85).

Większość gorących dyskusji, zwłaszcza na linii: Godard / Jean-Pierre Beauviala (konstruktor kamery ze strony producenta), ale także

¹⁵ Ibidem, s. 32–33.

asystentów-operatorów reżysera, Rénato Berta oraz Romaina Goupila, Alain Bergala trafnie podsumowuje, łącząc i godząc dwa odmienne punkty widzenia, wynikające z autorskiej wizji oraz możliwości technicznych (a także finansowych): „Aby zakończyć tę awanturę z »genezą kamery« [...] Nie chodziło o inny sposób mówienia o kinie, ale o coś znacznie bardziej radykalnego: inny sposób myślenia i mówienia kina”¹⁶. Oznaczało to dwie sprawy: inny sposób myślenia kinem, opowiadania historii kinem, ale także odmienność samego kina jako narzędzia. Istotnie, inna wizja kina, zdobyte przez Godarda doświadczenia nie pozwoliły na to, by wracając do kina, powrócić do niego takiego samego jak dwadzieścia lat wcześniej, jakby nic się nie zmieniło. Beauviala, znając zamiysł reżysera, postanowił zarejestrować największy możliwy obraz, ultralekki i trwały, aby potem móc go rozorać od środka, na sposób Bonnarda (który był znaczącą inspiracją dla *Ratuj się kto może*) „rekadrować”, modyfikować bryły, kolory oraz deformować perspektywę renesansową, by wybrać nowe brzegi obrazu, bez niszczenia geometrycznego centrum fotografii¹⁷. Ostatecznie stanęło na kamerze 35-8, zaopatrzonej w półprzezroczystą płytkę, która częściowo rozszczepiała obraz. Reżyser i tak jednak wykorzystał wideo, bez którego niemożliwe byłyby zwolnienia ruchu oraz efekty warstwowego nakładania obrazów.

Jednak to dzieła, takie jak *Numer dwa* w większej mierze przygotowały samego reżysera do zrobienia swego „drugiego pierwszego filmu” oraz (choć trochę) widzów na przyjęcie nowego Godarda. Koncept filmu *Numer dwa* polegał – ujmując rzecz w skrócie – na ustawieniu dwóch monitorów, z których jeden prezentował historię, a drugi obraz, np. kontrolny obraz, czyli w gruncie rzeczy obraz sam w sobie, istotę obrazu. „Instalację” tę dopełniał sam autor z kamerą i telewizorem w drugim niemniej ważnym planie. Na monitorze pokazywane były sceny z życia rodziny: dzieci, toaleta w łazience, zmywanie naczyń, seks. Obecność tego ostatniego spowodowała określenie filmu jako pornograficznego, choć sceny intymne prezentowane były całkowicie beznamiętnie, niemal tak obojętnie jak mycie naczyń, a ko-

¹⁶ Jean-Luc Godard par..., s. 540.

¹⁷ Por. ibidem, s. 527.

mentarz do nich stanowiły rozmowy o rodzinnych problemach: braku zatrudnienia, zmęczeniu, wychodzeniu do pracy. Od strony fabularnej film reprezentował rodzaj dziennika rodziny, ale przede wszystkim kobiet(y) pokazanych w różnych etapach życia: dziecko, dojrzałość oraz starość (tu komentowana znacznymi ustępami z tekstów australijskiej feministki Germain Gréer, w czym znaczny udział miała Miéville i co niewątpliwie kłóciło się z oskarżeniami o pornografię). Charakter wypowiedzianego przez główną bohaterkę dziennika (tu kobieta prowadzi narrację) wskazuje na rozumienie wideo jako medium intymnego, nieformalnego w sensie ingerencji w tkanę rodziny (choć to mężczyzna posiada i prowadzi kamerę): „[...] to film amatorski, to jest film rodzinny” – stwierdza Godard¹⁸.

Zwykle pokazane są dwa monitory, na których w różnych konfiguracjach toczy się ta sama historia starszej kobiety wykonującej porządkowe czynności w domu, rozbita na kolejne etapy, rozłożone w czasie, przesuwane na monitorach. Innym rozwiązaniem jest wielokrotne podkreślanie natury samego obrazu elektronicznego przez ciągły ruch kropek, pasków, rozedrganie, nieostrość, nie przedstawiające nic, ale dzięki temu właśnie pokazujące wszystko w zakresie ontologii i własności tego obrazu. Godard nie wyzbywa się jednak całkowicie swych korzeni; symultanicznie koegzystują na ekranie monitory telewizyjne, stół montażowy oraz taśmy filmowe nakręcone na olbrzymie szpule. Często sam twórca siedzi przy stole montażowym lub stoi obok niego wsparty na telewizorze, określając tę swoistą maszynierię audiowizualną w kategoriach fabryki (dom to także fabryka, zwłaszcza dla kobiety). Mamy zatem obraz-wizję jego osobistego dyspozytywu (tak jak postulował to Metz): Godard pokazuje nam swój warsztat pracy, nie po raz ostatni zresztą, dowodząc swych inspiracji oraz zainteresowań różnymi formatami obrazów, mediami, które je „wytwarzają”. Przenikliwy analityk kilku wybranych ujęć-scen filmu *Numer dwa*, Raymond Bellour, w powracających długich sekwencjach re-prezentujących widzom złożony dyspozytyw Godarda-filmowca dostrzega „ciągłą obecność prowadzącego grę: tego, który otrzymuje obrazy i dźwięki oraz je redystrybuuje, zarazem mistrza,

¹⁸ Zob. Godard par Godard. *Des années Mao aux années 80*. Paris 1991, s. 146.

jak i niewolnika dyspozytywu”¹⁹. Spostrzeżenie to nie może budzić oporu. Godard rzeczywiście coraz bardziej utożsamia się ze swoimi filmami, a raczej z własnymi obrazami („Jestem obrazem” – oto słynna jego deklaracja właśnie z tamtych lat), uprawiając swoistą pedagogikę, czasem irytującą swym nadmiarem, wszechobecnością autora, który nie daje o sobie zapomnieć. Pojawia się tu nawet więcej obrazów-monitorów (w sumie cztery), z cytatami-programami z telewizji oraz z jednym, na którym rozgrywa się jego opowieść.

„Mój, twój, jego obraz”, „Jeden i drugi obraz, numer dwa” „Dwa razem, dlaczego jeden lub drugi? Mogą być trzy!” – oto komentarze z offu, stanowiące wykładnię swoistej arytmetyki Godarda w zakresie obrazu. Sam-jeden obraz nic nie znaczy, potrzebne są dwa, trzy, więcej, by stworzyć cały ich łańcuch. Od początku twórczości autora *Pogardy* w warstwie językowej filmów, nawet jeśli zwrócić uwagę tylko na same ich tytuły, występuje specyficzna dwoistość, rozbieżność na dwa lub trzy człony, efekt podwojenia: *Operacja: beton* (1954), *Wszyscy chłopcy mają na imię Patryk albo Charlotte i Veronique* (1957), *Kobieta jest kobietą*, *Żyć własnym życiem (film w dwunastu obrazach)* (1962), *Dwie lub trzy rzeczy, które o niej wiem* (1966), *Jeden plus jeden* (1968), *Tu i gdzie indziej*, *Ratuj się kto może (życie)*, *2 razy 50 lat kina francuskiego* (1995). Nie sposób przeoczyć, iż konfiguracje podwójności występują tu w różnych układach, zestawione przez „i” oraz nawiasy lub dopowiedzenia tytułu, przy czym przykładów jest więcej, te zacytowanej wyżej są więc jedynie egzemplifikacjami różnych strategii tej metody.

Trudno pośądzić Godarda o brak zdecydowania w kwestii tytułów. Jest to raczej jego sposób upomnienia się o coś innego: o dźwięk przy obrazie lub odwrotnie, o mężczyznę przy kobiecie, o kobietę przy dziecku, o pamięć przy historii, o obraz jako sens, znaczenie, percepcję. „To dzień i noc, opozycje, system języka, »to... albo to, to czy to«... Myślę, że to przyszło z kina, każąc mi myśleć o tym w sposób bardziej wizualny. [...] Inne pytanie kina to również: »Co następuje po jednym planie?« »Oczywiście drugi plan«”²⁰. Reżyser walczy z prostym na-

¹⁹ R. BELLOUR: *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris 1990, s. 173.

²⁰ Ibidem, s. 168.

stępstwem planów, obrazów, dźwięków, zdań w literaturze (w jej obrębie ma z tym problem, co sam przyznaje). Nie interesuje go sam-jeden element, lecz ten trzeci, który z tego zderzenia powstaje często w głowie samego (tele)widza. Dwa oznacza także, jak podpowiada Jean-Luc Douin, „potrzebę powrotu”²¹, stąd częste porównania (które Godard nierzadko sankcjonuje) późniejszych filmów do poprzednich; stąd także tworzenie serii tematów oraz seryjność technicznych sposobów ich realizacji. Stąd wreszcie idea powrotu zaginionego (nieżyjącego?) bohatera w filmie *Nowa fala*. Co innego dostrzega w tych zestawach-powtórzeniach obrazowo-słownych Alain Bergala, pisząc już pod koniec lat siedemdziesiątych: „[...] on dąży jednocześnie do roztrząsania (to te same obrazy, trochę obsesyjne, które powracają) i do połączenia idei: to jak powtarzalny i uporczywy popęd do zbliżenia dwóch obrazów, dwóch gestów, dwóch egzystencji, dwóch ruchów, doskonale zdając sobie sprawę z tego, że nigdy właśnie do tego nie dojdzie, że to jest niemożliwe, ale z przekonaniem, że w każdym razie to jest między dwoma, że to jest stawka tej mozolnej pracy”²².

Przy realizacji wideo, jego „montażu”-miksażu, Godard nie musi wybierać obrazów; nie są one już uporządkowane w następstwa kolejnych planów (których nie ma w wideo). W *Numerze dwa* wypróbuje wszystkie możliwości obrazu. Jest to trochę film-eksperyment, film-próba: nie tyle zwielokrotnienie monitorów, maszynerii, co ćwiczenie z inkrustacji, kiedy na obrazie dziewczynki nagle z jego głębi wyłaniają się obrazy seksu jej rodziców (niektórzy widzą w tym odeślanie do sceny prymarnej, traumatycznej, prymitywnej sceny kina „do wypowiedzenia jego dyspozytywu”²³). Film obfituje w długie ujęcia – jest to jedna ze znaczących technik prowadząca do późniejszych form zwolnienia obrazu, jego zatrzymania – w kuchni, w łazience, kiedy kamera wideo skoncentrowana jest na kobiecie opowiadającej o swojej rodzinie, mężu, sobie i swej pozycji, na niemal nieruchomych teraz obrazach-ujęciach (np. twarzy) pojawiają się subtelne zrzutki innego obrazu: rekadrowanie i dekadrowanie, płynne zasłanianie oraz

²¹ J.-L. DOUIN: *Jean-Luc Godard. Dictionnaire des passions*. Paris 2010, s. 118.

²² A. BERGALA: *Nul mieux que Godard*. Paris 1999, s. 31.

²³ R. BELLOUR: *L'Entre...*, s. 183.

częściowe odsłanianie jej twarzy. Jeden obraz, dwa obrazy, trzeci, bo te dwa tworzą już nową jakość, nowy aspekt, który nie jest wynikiem następstwa planów, jak w eksperymencie Lwa Kuleszowa. To obraz sam w sobie; on dla siebie znaczy, obraz-materia.

Reżyser zauważa, że obraz zmienia swą naturę, a my musimy nauczyć się na niego patrzeć. Dlatego wideo-film obfituje w ujęcia, gdzie pokazuje się nam twarz dziecka (dziewczynki) lub kobiety (matki-kochanki). Długie ujęcia twarzy, na której coś ze strony obrazu się dzieje, rozgrywa, uruchamia, mimo iż sama twarz pozostaje nieruchoma: to nie jest fotogram, to jeszcze nie zatrzymanie, lecz seria efektów wideo kombinowanych ze zdjęciami nakładanymi. Oto buzia dziewczynki, która podgląda (przez nałożenie zdjęć z innego planu), oto wreszcie jej widzące oko. Seria transformacji: od twarzy „w pierwszym planie” – to znaczy na powierzchni skontaminowanych obrazów – po akt seksualny z twarzą-okiem w tle, niejako pod spodem. Bellour w swej interpretacji zwraca przede wszystkim uwagę właśnie na te powtarzające się, długie chwile, w których oko odgrywa zasadniczą rolę, nie tylko jako oko voyeurki podglądającej matkę i ojca w intymnej scenie, ale i oko skierowane na widza, który **ma** widzieć. To swego rodzaju spektakl spojrzeń kierowanych do widza, ale rozgrywających się przede wszystkim pomiędzy domownikami, oglądanymi przecież przez głównego podglądacza – Godarda, realizującego ten rodzinny dokument wideo (wideo zawsze będzie bardziej dokumentalne niż film, więcej ukaże, pokaże, zademonstruje niż schowa i zakryje niczym kino). Konkluzja Belloura, znawcy „między-obrazów”, w zakresie serii oko-obraz-twarz-widz w kontekście widzenia, patrzenia, widzącego symbolicznego i jednocześnie semiotycznego oka, brzmi: „Na to oko wzięte za symptom, znak i grę filmu oraz jego transgresji, można w istocie nałożyć podwójne spojrzenie. Można z niego stworzyć oko-dyskurs, które byłoby jak język, jeśli chodzi o reguły (zakładając, że Godard nie robi z języka, także, innego użytku). [...] W tej optyce można powiedzieć, że efekt-wideo stał się narzędziem tej suplementacji dyskursu w sposób, w jaki przechodzi ponad analogią fotograficzną, i ten sposób konstytuuje rodzaj metaobrazu. Ale można także powiedzieć coś przeciwnego [...] Otwiera to w ten sposób wejście do infraobrazu, w którym oko toczy się jak oko-materia, frag-

ment zarówno widzialny, widzący i ślepy materii, nie zastanawiając się nad jego funkcją rozdzielającą”²⁴.

Sześć razy dwa oraz *Francja objazd dwoje dzieci* to kolejne realizacje z lat siedemdziesiątych, w których Godard mierzy się z wideo robionym dla telewizji, a nierzadko oglądanym także i w kinie, zgodnie z intencją autora, by „Wideo używać jak czegoś z kina, a kina jak czegoś z telewizji, by stworzyć telewizję, której obecnie nie ma, kino, które już nie istnieje”²⁵. Zdaje się to planem na przyszłość dla reżysera owładniętego pasją kina (ale z przeszłości), nienawiścią do ówczesnej telewizji (jako forum komunikacji obrazami bez znaczenia) oraz przemożną chęcią skonstruowania *Prawdziwej historii kina i telewizji* (która następnie skutkuje powstaniem serii *Historii kina*), potrzebą zmiany postrzegania telewizji jako forum uczenia obrazu i rozumienia go (daje tu o sobie znać wspomniana już „pedagogika godardowska”).

Reżyser i Miéville wspólnie przystępują do projektu opartego na powieści *La Tour de la France par deux enfants* z 1877 roku autorstwa Augustin’a Fouillée („G. Bruno”), przeznaczonego dla telewizji. Zasada się on na prostym zamyśle uwspółcześnienia opowiedzianej na kartach książki historii: dziewczynka i chłopiec, którym towarzyszy w ich domowo-szkolnej codzienności reporter zadający ciekawe, acz może dla dzieci nieco dziwne, pytania. W samym planie tego filmu wideo zawarta jest już ciekawa sugestia, a mianowicie: dzieło zostało rozpisane na dwanaście **ruchów**, z których każdy ma swój tytuł, odpowiadający w dużym stopniu podejmowanej tematyce, wynikającej z zadawanych pytań oraz odpowiedzi dzieci, do czego włączana jest dodatkowo rozbudowana informacja, pochodząca od reportera lub nauczycielki, na temat historii kobiet, mężczyzn, fotografii, winy i niewinności, uśmiechu, prawdy i kłamstwa itp. Owe tytuły-zadania to: ciemność/chemia; światło/fizyka; znany/geometria/geografia; nieznan/technika; impresja/dyktando; ekspresja/francuski itd. Odnoszą się one albo bezpośrednio do opowiadanej historii: pójścia do szkoły, słuchania muzyki, handlu, postrzegania odległości, rozumienia ruchu i bezruchu, domu, obowiązków, albo stanowią przyczynki

²⁴ Ibidem, s. 186.

²⁵ *Godard par...*, s. 164–165.

do wypowiedzenia swoistych mikrowykładów na temat historii pojęć, np. stylu, pejzażu, samotności. Najciekawsze z punktu widzenia nowej techniki i jej możliwości są jednak zastosowane zabiegi formalne: zwalnianie ruchu, szczególnie w sytuacjach jego faktycznego istnienia: na ruchliwej ulicy, kiedy przechodnie przebiegają w zwolnionym tempie przez jezdnię, „umykając” samochodom, także startującym w zwolnieniu; wyliczenia pary zakochanych (skłonność Godarda do „kolekcjonowania” części ciała: „jakie ty masz włosy, a jakie usta” itp.); wykłady-rozmowy przeprowadzone niemal w jednym kilkunastominutowym ujęciu; rozmowy z dziećmi, dla nich dość nudne, do zatrzymania (uśpienia).

Wcześniej chwytły te były już wypróbowane w *Numerze dwa*, a po raz kolejny odnajdą się w późniejszym *Sześć razy dwa*, które we Francji obwołano równie ważną diagnozą społeczną i kulturową, co dwadzieścia lat wcześniejsze *Mitologie* Rolanda Barthes’a²⁶. Godard objawił się tu jako niecierpliwy nauczyciel (choć na całość składa się sześć długich programów telewizyjnych, każdy po dwie godziny), który pragnąc nauczyć społeczeństwo patrzeć i postrzegać / widzieć, wtargnął do telewizji i wyszedł z niej bez szwanku. Przykładem jest znakomity „odcinek” serii, w którym reżyser studiuje fotografie reklamowe: matki i dziecka przy jej piersi lub przyszłej matki z wyraźnie zaokrąglonym brzuchem, znacząc i kreśląc na monitorze-ekranie linie przebiegające przez te fotografie, podpowiadając, w jaki sposób można zinterpretować spojrzenie dziecka na matkę („daj jeść”) oraz czuły wzrok matki („jesteś kochany”). Innymi słowy, twórca graficznie wskazuje na to, że w tym ujęciu intencje postaci się nie spotkają.

Bellour widzi w omawianej serii realizację kamery-pióra Astruca – stworzenie z ekranu strony książki przez zestawienie obrazu z tekstem, częste zatrzymania na obrazie, dekompozycję ruchu²⁷. Gilles Deleuze z kolei w słynnym już, niemal klasycznym eseju z 1976 roku o telewizyjnej serii Godarda zwraca uwagę na dwie idee: pracy oraz informacji, stale podkreślając, iż nie chodzi o konkretne, prawdziwe idee, ale o jakieś (nawiązując do słynnej już frazy Godarda o słuszności obra-

²⁶ Cyt. za: A. DE BAECQUE: *Godard...*, s. 542.

²⁷ Zob. ibidem.

zów), jakiegokolwiek idee, o postawienie znaku zapytania bardziej niż o odpowiedź (podobnie rzecz ma się z filozofią). Dlatego, jego zdaniem, udało się reżyserowi *Do utraty tchu*, swą pedagogiką przekonać albo przynajmniej zmusić Francuzów do zastanowienia się nad pewnymi kwestiami. I dlatego także każdy z programów podzielony jest na dwie części: praktyczną oraz (w pewnym sensie) teoretyczną: „Jesteśmy włączeni w pewien ciąg obrazów, zajmując w nim określone miejsce i sami będąc obrazami; [...] Dlatego właśnie działania Godarda muszą być dwutorowe – obejmować »obrazy i dźwięki«. Z jednej strony chodzi o to, by przywrócić zewnętrznym obrazom pełnię ich mocy, tak byśmy nic nie tracili w akcie percepcji, by postrzeżenie pokrywało się z obrazem, by obraz odzyskał wszystko, co do niego należy”²⁸. Godard pragnie uczynić z telewizji telewizję prawdziwą, wykorzystującą swą materię obrazu elektronicznego oraz funkcje dźwięku. Wedle Deleuze’a, odnawia on telewizję, czerpiąc z inspiracji Bergsona, a czyni to dzięki różnym operacjom: zwolnienia, zatrzymania, rysowania, wprowadzenia czarnych plansz, napisów, tekstu przecinającego obraz na telewizyjnym monitorze.

„W *Sześć razy dwa* to była maszyna do przecinania ekranu, do pisania na obrazach, we *Francia objazd*... jest to maszyna do dekompozycji ruchu”²⁹ – pisze w symptomatycznie zatytułowanym eseju *Enfants: ralentis (Dzieci: zwolnienie)* Alain Bergala. Badacz dostrzega również w tej maszynie godardowskiego zwolnienia narzędzie poety i malarza (*sic!*). Początek filmu – pierwszy obraz – to dziewczynka, Camille, która przygotowuje się do snu, zdejmując ubranie: sweter, buty, spodnie; reżyser nieoczekiwanie zwalnia ruch (choć dziewczynka ma się pośpieszyć), pokazuje faza po fazie kolejne mikroczynności, stwarzając bardzo dziwny, niepokojący odbiór, rodzinny, ale jednocześnie dość obcy poprzez zastosowane zabiegi zwalniania akcji (w rzeczywistości dziewczynka wykonywała wszystkie czynności bardzo szybko, ponieważ wstydziła się kamery). Potem pokazany jest chłopiec na tle umiarkowanie ruchliwej ulicy; stoi on oparty o samochód. Tym razem to tło ulega zaburzeniu przez zwolnienie tylnych zdjęć. Chło-

²⁸ G. DELEUZE: *Trzy pytania o „Sześć razy dwa”*..., s. 54.

²⁹ A. BERGALA: *Nul mieux...*, s. 36.

piec odpowiada na pytania o ruch: czy to przemieszczanie w czasie? czy w przestrzeni? Występują też momenty całkowitego zastygnięcia ruchu w czasie: dwu-, trzyminutowe kompozycje złożone z samych fotografii. Reżyser pokazuje też sam akt wywoływania zdjęć – towarzyszy temu komentarz-namysł nad światłem.

Odnosi się wrażenie, że nie dość, iż obrazy wideo spowalniają akcję, zatrzymują ją dość obcesowo i apodyktycznie, to dodatkowo zdają się dość ciężkie (mimo efemerycznego charakteru ich elektronicznej ontologii), na co wpływ mają właśnie owe zwolnienia oraz sama grubość – ciało samego obrazu. Niemniej jednak w filmie tym (skonstruowanym z kombinacji zwolnionego wideo oraz taśmy 35mm) można już w zasadzie odnaleźć wszystko, co później znajdzie się w coraz doskonalszych realizacjach filmowych esejów, hybrydowych obrazów, miksach wideo-telewizyjno-fotograficzno-filmowych. Dzieła te doprowadziły do przełomowego *Ratuj się...*, a ten film z kolei zaprogramował niejako postępowanie twórcy na następną dekadę, zarówno w planie zainteresowań tematycznych, jak i doskonalonych („lżejszych”) rozwiązań formalnych.

Sam Godard w kontekście nowej techniki i obrazu wideo oraz całkowicie nowego „montażu”, umożliwiającego osiągnięcie nowatorskich efektów: nakładania, zestawiania, łączenia, rekadrowania, sporo miejsca poświęcił w swych komentarzach do filmów z połowy lat siedemdziesiątych zmianom ruchu w obrazie. Zdaje się, że esencję tych wszystkich zabiegów, o których była mowa w aspekcie realizacji wideo, stanowi spowolnienie, a nawet zatrzymanie obrazu. Wiąże się to ze znacznie bardziej uniwersalną kwestią, swego rodzaju bolączką niezmordowanego kontestatora kultury i sztuki XX wieku, a mianowicie: obserwacją wyraźnego przyspieszenia oraz nadmiernej prędkości, którą osiąga zachodnie społeczeństwo w przeróżnych dziedzinach życia prywatnego i publicznego. Motto Godarda mogłoby brzmieć: trzeba zwolnić, trzeba się zatrzymać, przyjrzeć czemuś dokładniej, coś być może dostrzec, a nie tylko milcząco i bezrefleksyjnie oglądać. Z tego założenia musi wynikać także coś dla samego twórcy, dla jego zainteresowań sztuką – namysł nad obrazem, jego istotą. Reżyser przyznaje zresztą dość egocentrycznie: „Robię filmy, by pokazać obraz mnie. Jeśli więc czasami ktoś się zatrzyma i zainteresuje

się mną, to dlatego, że widzi swoje życie, swój obraz, zaprezentowany nie przez niego, ale przez kogoś innego. Zatem zatrzyma się, raczej popatrzyć przez trzy sekundy [...]”³⁰.

Komentarze Godarda w tym właśnie okresie coraz wyraźniej nabierają cech i znaczenia refleksji o szerszym zasięgu, bardziej uniwersalnej, choć coraz mocniej skoncentrowanej na istotnych dla kondycji sztuki oraz biegu historii sprawach, takich jak obraz jako pamięć, historia. Jest to już w pełni ukształtowana refleksja teoretyczna, na co wskazuje jej rozległość, wnikliwość wobec badanych obszarów, praktyka (wszak twórca wie, o czym mowa, sam doświadczając trudności w osiągnięciu artystycznego celu), a przede wszystkim konsekwencja w podejmowanych przez reżysera tematach oraz konstruktywny upór w obstawaniu przy swojej wizji oraz opinii. Godard dostrzegł, iż w czasie realizacji *Francja objazd...*, w zdjęciach zwolnionych (kiedy prędkość ruchu się zmniejszała) znacznie bardziej interesująco wypadła dziewczynka niż chłopiec. Zmiany rytmu, analiza ruchu (to określenia reżysera) w przypadku kobiety – nawet podczas najprostszych czynności – przywodziło na myśl masę rozmaitych światów, możliwości tkwiących **wewnątrz** samego ruchu. W przypadku mężczyzny (chłopca) od początku był to ruch falowy (określenie Godarda), przez co w kontekście zatrzymania nie był on ciekawy plastycznie, lecz przewidywalny. Kiedy ruch zatrzymuje się, pojawiają się nagle miliardy możliwości, permutacje możliwych obrazów³¹.

Jednak zbyt proste byłoby stwierdzenie, że Godard widzi w tym wszystkim tylko rozgrywkę pomiędzy ruchem i tym, co nieruchome. Proponuje on jednak wyjść poza tę banalną opozycję, która od początku kina zdaje się jego esencją. Dla większości badaczy filmu zatrzymanie obrazu powoduje niejako „wyjęcie” go z ruchu, zamrożenie, co jednoznacznie miałoby oznaczać bycie fotogramem, automatycznie przywołując refleksję podjętą przez Rolanda Barthes’a w *Trzecim sensie*. A przecież fotogramy filmowe nie są przez to, że pochodzą z filmu, mniej stałe (*fixé*) niż zwykłe fotografie. Barthes jednak uważa, że filmowość nie znajduje się w ruchu, lecz w bliżej nieokreślonym „trze-

³⁰ Jean-Luc Godard..., s. 450.

³¹ Zob. ibidem, s. 462.

cim sensie” artykułowanym przez fotogram, który – mimo swej stałości – jednocześnie przywołuje czas filmowy (?): „Film i fotogram odnajdują się w pewnym stosunku palimpsestowym bez wskazywania na to, że jeden jest wyżej drugiego albo jeden jest wyciągiem z drugiego”³². Autor *Światła obrazu* uważa ponadto, że jakiegokolwiek zabiegi zwolnienia lub przyspieszania akcji filmu są nienaturalne, gdyż burzą ludzką percepcję, „powodując zatręt jego właściwej postaci percepcyjnej”³³; tylko fotogram natomiast zapewnia chwilowo inne odczytanie, proponując otwarty sens. Barthes po prostu nie uważa, by ruch był najistotniejszą właściwością filmu.

Ale – na co zwraca uwagę Raymonde Carasco – oko Barthes’a nie jest okiem filmowca, a nawet kinofila, zwykłego wielbiciela kina. Nie ma zatem nic wspólnego z okiem Godarda, który z jednej fotografii potrafi zrobić film, jak to miało miejsce w przypadku *Listu do Jane* (1972), inaczej niż wielbiciel fotografii, który z filmu robi zestaw fotogramów, a wchodząc do sali kinowej „nie potrzebuje konfrontować obrazu z innymi będącymi w ruchu”³⁴. Taki widz gubi się w czasowości filmowej, nie dostrzegając nic. Jednak mimo tych „ograniczeń” – które w efekcie okazały się jego siłą, możliwością widzenia filmu inaczej, bez identyfikowania go z ruchem i odbierania go przez ten pryzmat – Barthes sporo o filmie powiedział. Fotogram ujawnia a-kinetyczną naturę filmowości, a-kinetyczność filmu poza ruchem. Można zatem usytuować go poza obrazem-ruchem, poza obrazem-czasem oraz poza obrazem-trwaniem (tak dogłębnie rozpoznanymi w propozycjach Deleuze’a).

Może należałoby oderwać się od archeologicznego podejścia, sugerującego, by w filmie widzieć obrazy ożywione, obrazy w ruchu czy wreszcie sam obraz-ruch i postrzegać je jako esencję filmowości lub kina w ogóle. Godard nader śmiało, za sprawą nowych technik telewizyjnych i wideo, wszczyna dyskusję o obrazie, sytuując go częściowo poza ruchem (próbując tym samym wyłączyć go z historycznego,

³² R. BARTHES: *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S. N. Eisensteina*. Przeł. R. WYBORSKI. „Kino” 1971, nr 11, s. 41.

³³ Ibidem.

³⁴ R. CARASCO: *L'image-cinéma qu'aimait Roland Barthes (le goût filmique)*. W: <http://raymonde.carasco.free.fr> [dostęp: 30 listopada 2012] brak paginacji.

ustalonego już dyskursu nad kinem jako ruchem), unieruchamiając go, poddając ciągłym przemieszczeniom. W większym stopniu jednak chodzi mu o przywrócenie nie tyle samej estetyczności, estetyzacji obrazu, co jego jakości i potencji, w sensie jego przewartościowania, o przeprowadzenie pewnego typu krytycznych studiów nad obrazem (kiedy jest ruchomy, nieruchomy, fazowany w ruchu przez zwolnienie – nigdy przez przyspieszenie). Rzeczywiście, oglądając filmy, jak *Ratuj się...*, *Scenariusz do „Ratuj...”*, *List do Freddy Buache’a* czy nawet znacznie krótsze formy: *On s’est tous défilé* (*Wszyscy się przechadzaliśmy*, 1988) oraz reklamy firmy Girbaud (1987, 1988, 1990), dla której Godard realizował klipy w coraz bardziej wykrystalizowanym, lżejszym stylu z tamtych lat oraz późniejsze *Stare miejsce* (1994) i inne eseje z lat dziewięćdziesiątych, nie sposób przeoczyć, że mamy coraz wyraźniej do czynienia z krytycznymi studiami nad obrazem i to nie tylko filmowym czy wideo, bo na równi z nimi wpłatane są w owe eszystyczne formy obrazy malarskie oraz fotografie.

Nie sam fakt zwalniania ruchu jest najbardziej istotny, choć to on stanowi czytelną praktykę wykorzystywaną wobec filmowych obrazów. To, co naprawdę ważne w zainicjowanej (być może przez Godarda właśnie) dyskusji, wymyka się jednolitemu określeniu, nie jest jednoznaczne ani homogeniczne. Godard „załatwia” za sprawą swych obrazowych eksperymentów, wynikających z zastosowania pozakinowych technologii, wiele bardzo różnych interesujących go kwestii, dla których „estetyka” staje się pretekstem, sposobem na to, by zobaczyć więcej i inaczej. Wynika z tego, że: 1) zatrzymanie ruchu jest więc zatrzymaniem nie tylko pojedynczych obrazów, lecz zwolnieniem rytmu świata obrazów i rzeczy, rzeczywistości, która galopuje napędzana przez cywilizacyjny postęp; 2) zwolnienie wymusza konieczność percepcji, dostrzeżenia tego, co umyka w ogólnym przyspieszeniu, dzięki podjęciu trudu zwalniania obrazów w ruchu, zatrzymania się na obrazie czegoś, obrazie rzeczy; 3) wreszcie, praktyka ta skłania do wielostronnego namysłu nad samą jakością obrazów, ich komunikacyjnym potencjałem, możliwością archiwizowania historii, byciem pamięcią zbiorową; 4) przez skomplikowanie materii obrazowej dochodzi do wymuszenia na odbiorcy zobaczenia, widzenia.



Ratuj się kto może (życie) (1979/80)

Co zatem „robią” obrazy zwolnione, obrazy zatrzymane? Na co wskazuje ingerencja w ruch, czyli w istotę filmu i kina? Denise, bohaterka filmu *Ratuj się kto może (życie)*, jedzie sama rowerem górską drogą w lesie, w dość urokliwym zakątku (w okolicach „swego” kantonu wszak reżyser usytuował miejsce akcji). Kiedy bohaterka wjeżdża pod górkę na zakręcie, nieoczekiwanie ruch zwalnia i to akurat w momencie największego wysiłku, gdy trzeba docisnąć pedały roweru, by za moment znów wrócić do naturalnego rytmu filmu; potem znowu zwolnienie: twarz dziewczyny z rozwianymi włosami przybliża się stopniowo (lecz niezbyt blisko) do kamery, obraz ślizga się, rozmywa w całości planu. Długie włosy zlewają się z tłem liści drzew rosnących za Denise, sylwetka staje się ciężka, ponieważ w zwolnieniu tym niesamowite jest to, że jej osoba pozostaje czytelna, stosunkowo wyraźna, zaś tło – las, liście – przybiera w tym samym zwolnieniu postać rozmazanego farbami płótna (co wydaje się tym ciekawsze, że to w przyspieszeniu ruchu samochodem Paul Virilio widział refleks malarskiej natury wywodzącej się z postimpresjonizmu). Zmagamy się więc z wysiłkiem bohaterki, która z determinacją walczy z podjazdem i jednocześnie wydaje się zadowolona z tego wysiłku. Denise

w różnych planach, początkowo na wprost kamery, potem przejeżdżając obok niej, w zwolnionym tempie, ciągle jedzie, nie zatrzymuje się, tak jak nie zatrzymuje się sam obraz. Dostrzec jednak można minimalny, bardzo subtelny bezruch, na granicy ekstremalnego zwolnienia, ale wciąż nie ewidentnego zatrzymania: obraz Denise w kolejnych zwolnieniach ruchu doświadcza tego raz czy dwa.

Przywodzi to na myśl późniejsze filmy (na przykład *Dzieci bawią się w Rosję*, 1992), w których Godard z przedziwną fascynacją obserwowal ptaki startujące z wody do lotu, rejestrując to, co oczywiste w zwolnieniu, znacznie wysubtelniając sam ruch, który stawał się niemal poruszeniem skrzydeł motyla, a z drugiej strony przypominał serie przyrodnicze, w których z laboratoryjną dokładnością odtwarza się życie. W końcu tej sceny ruch wraca do normy (*sic!*), standardowego postrzegania – 24 klatek na sekundę, które nie rozbijają naszej percepcji, zgodnie z fizjologią ludzkiego widzenia. Można potraktować te operacje na ruchu jako demonstrację autotematyczną, zniszczenie filmowej iluzji (do której Godard nigdy nie był przywiązany, a wręcz z lubością niweczył wszelkie sposoby narracji i formy tak, by wydobyć dla widza z fabuły „czysty” film).

W historycznych kategoriach formalnych środków wyrazu filmowego zwolnione zdjęcia (bo takie funkcjonowały w kinie niemal od początku) powinny wywoływać nastrój poetyckości; są one także mocno wyeksploatowaną figurą introspekcji. Niemożliwe wydaje się jednak rozpatrywanie owej praktyki w tych samych kategoriach w przypadku wszelkich strategii Godarda względem obrazów, tym bardziej, że nie mamy pewności, jakiej natury są te obrazy. Od lat osiemdziesiątych reżyser konstruuje swe filmy z różnych materii obrazowych, najczęściej wideo, malarskich oraz fotograficznych, które wnoszą pewną stałość, nieruchomość do serii obrazów w ruchu. Koniec uporządkowanego ruchu, niezakłóconego żadnymi wirusami (jak określilby te ekstremalne zwolnienia-zatrzymania Serge Daney), niszczącymi go od środka, wprawiającymi w zakłopotanie i dyskomfort, kiedy każe nam się oglądać, w dodatku w zwolnionej akcji, sceny, przez które wolelibyśmy przemknąć, nie zatrzymując na nich swej uwagi zaudato, a przynajmniej nie bardziej niż to konieczne. Uderzona w twarz młoda kobieta koło stacji benzynowej, sceny przemocy – walki kobie-

ty z mężczyzną (Denise siłująca się z Paulem, który nagle postanowił rzucić się na nią podczas śniadania), nieudana obrona Isabelle przed napastnikami na parkingu – wszystko zostaje pokazane w zwolnieniu. To nie są poetyckie sceny. Nie nabiorą też takiego charakteru tylko dlatego, że będą się rozgrywać w zwolnieniu. Po co to zatem? Godard odpowie: „Trzeba widzieć rzeczy, nie należy mówić o tym, co się widziało, trzeba widzieć i pozostać w tym widzeniu [...] żeby móc zobaczyć wolno ruch bardzo szybki, którego nie widzimy okiem, to znaczy zobaczyć jako moment zwolnienia coś, co jest ekstremalnie szybkie”³⁵.

Najczęściej zwalnianie filmowego rytmu – bo też studia nad rytmem w kinie, który w najwierniejszy sposób odzwierciedlały życie, zajmują reżysera w tamtym czasie najbardziej³⁶ – występuje podczas dynamicznych akcji, takich jak jazda na rowerze, mecz rozgrywany na polu pod miastem (w rozgrywkach sportowych zwolnienie akcji pozwala dostrzec emocje), walka, wręcz, mocowanie się (tu Godard przyznaje, że zafascynowały go zdjęcia reportażowe walk ludów prymitywnych), ruch (czy raczej bezruch) uliczny, pejzaż oglądany zza okna pociągu (samochodu?), wreszcie – w jednej z końcowych scen – niemal kliniczne pokazanie wypadku samochodowego głównego bohatera. Bardzo dokładnie, faza po fazie (jak u pierwszych eksperymentatorów ruchu-bezruchu, Mareya i Muybridge’a), oglądamy, jak Paul Godard przelatuje (a właściwie bardzo powoli przesuwa się) po masce samochodu, by upaść na ulicę i – podobnie jak bohater *Do utraty tchu*, Michel Poicard – nie skonać od razu, lecz jeszcze skomentować swe położenie: „Nie umieram, ponieważ nie przeleciały mi przed oczami obrazy z mego życia”. Śmierć (?) ta prawie kończy film; potem następują jeszcze ujęcia córki i żony bohatera, które odchodzą objętnie z miejsca wypadku. U Godarda żaden film nie kończy się na obrazie zatrzymanym nagle; owszem, śmierć bohatera kończy często akcję dzieła, stając się pretekstem do zatrzymania całości. Jednak zatrzymanie obrazu zawsze pokrywa ruch, co nie znaczy, że unieważnia poprzedzający go bezruch; raczej go podkreśla, jednocześnie nie kończąc trwającej serii. Wypadek Paula staje się rodzajem przepraco-

³⁵ Jean-Luc Godard par..., s. 463, 465.

³⁶ Ibidem, s. 461.

wania własnego, ciężkiego wypadku samochodowego, który reżyser przeżył pod koniec lat sześćdziesiątych. Może być również – jak chce Bellour – symboliczną śmiercią bohatera, która umożliwiła samemu reżyserowi ponownie narodzić się dla kina, innego kina.

Kino to sztuka ruchu, to obraz, który się porusza, będąca zarazem obrazem analogicznym, pochodzi z malarstwa, pochodzi z fotografii, wreszcie: to ożywione fotografie. Propozycji na to, w jaki sposób określić kino, jest więcej i wszystkie prawie odnoszą się do wcześniejszych sztuk, najczęściej obrazowych. Innym rozwiązaniem na ogarnięcie esencji kina było nawiązanie do ludzkiej percepcji, do możliwości widzenia ruchu, który wszak w filmie jest fascynującym oszustwem, iluzją. Kiedy przychodzi rozpatrywać „zatrzymanie ruchu”, „ruch zwolniony”, „obraz zatrzymany”, „obraz zwolniony”, zrazu następuje skojarzenie tych aspektów ruchu z bezruchem oraz z ruchem „absolutnym”. Godard „bawi się” (choć to krzywdzące określenie) z materią ruchu i z filmowym rytmem, by coś odkryć, coś pokazać, podkreślić. Rozpoczęte w połowie lat siedemdziesiątych eksperymenty z ruchem skutkowały później coraz bardziej rozwiniętą maszyną dyspozytywową, powoływaną każdorazowo do nawet najmniejszych projektów, które od tej pory nie sposób określić inaczej niż jako eseje.

Esej to w istocie próba (*essayer* znaczy *próbować*), wypowiedź nigdy nieskończona, niesprecyzowana, wielorodna, wieloraka i złożona. W tym kierunku zmierzają kolejne filmy-projekty późnego Godarda, pragnącego wykorzystać własne doświadczenia w zakresie eksperymentowania z obrazem, także tym zwolnionym, zmierzającym często do zatrzymania. Jeśli obraz w filmie może być w ogóle nieruchomy, „umocowany”, to w miejsce fotogramów albo – jeszcze lepiej – na nich, obok nich, pod nimi, z nimi razem można używać od zawsze stałych fotografii lub obrazów malarskich, do których stosowania skłonność Godarda jest znana. A wreszcie zatrzymanie obrazu zawsze zmierza w filmie do malarstwa – zauważa przenikliwy komentator tej strategii, Pascal Bonitzer³⁷. Funkcjonują dwie najbardziej rozpoznawalne i powtarzane „prawdy” sformułowane nader lapidarnie, acz – jak się oka-

³⁷ Por. P. BONITZER: *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris 1982.

zuje – bardzo trafnie przez Godarda, wypowiedziane w jego filmach i to już w początkach reżyserskiej jego kariery. Jedna brzmi: „To nie jest słuszny (prawdziwy, jedyny) obraz, to po prostu obraz (jakiś, jakikolwiek)” i pochodzi z filmu *Wiatr ze Wschodu* (1969–1970). Druga zaś sentencja to: „Fotografia to prawda. Kino to prawda 24 razy na sekundę”, mająca swe źródło w *Żołnierzyku*. Obydwa cytaty stają się swego rodzaju drogowskazem dla przyszłych artystycznych poszukiwań, co nie oznacza, że Godard sam ze sobą nie polemizuje w miarę eksperymentów z obrazami. Jednak stają się te spostrzeżenia dla wielu teoretyków kina i obrazu inspiracją, która wybiega znacznie poza same doświadczenia Godarda i zbliża się do wielości doświadczeń innych twórców. W odniesieniu do samego filmowca jest to – w kontekście podjętego zagadnienia obrazu zatrzymanego, zwolnionego – szczególnie istotny punkt wyjścia do dalszych rozważań.

Bonitzer, rozpatrując znaczenie planu w filmie, wychodzi właśnie (dość przekornie) od sentencji „to tylko obraz”, pytając, skąd u Godarda ten heroizm potrzebny do tego, by zredukować kino do obrazów³⁸. I mnie nasuwa się od razu równie przekorna odpowiedź: może stąd, że ruch sam w sobie nie jest dla niego tak istotny, skoro kino to montaż serii obrazów ($1 + 2 + 3 + \dots$). W ruchu zwolnionym obrazy nabierają mocy, stają się widzialne, nie mijają czasem mimochodem, jak ma to miejsce w przypadku „płynięcia” obrazów w rytmie ustalonym przez kulturowe przyzwyczajenie oraz fizjologiczne wymogi. Dekompozycje ruchu we *Wszyscy się przechadzaliśmy* (1988) – krótkim eseju o chodzeniu, bieganiu, stąpaniu, które to czynności są esencją ruchu – sprawiają, iż zwykła motoryka, mobilizacja naszego ciała (obrazy stóp i nóg, ponieważ i z tej perspektywy pokazuje nam się te akty), nabiera cech niezwykłości i atrakcyjności. To kontaminacja obrazów, na którą składają się obrazy malarskie, momentalne i bardzo szybkie przebitki-flesze (migawki jak w aparacie fotograficznym) na fragmenty pokazu mody (tu z elementami zwolnienia ruchu, szczególnie podczas „wybiegu”, z włączeniem powtarzającego się w zwolnionym tempie „studium” zrzucania butów przez modelkę), z przebitkami na projektantów Girbaud, z przechadzającymi się po ulicach

³⁸ Ibidem, s. 14.

miasta zwykłymi ludźmi, choć pokazanymi w zwolnionym tempie, a nawet w ruchu wstecznym-zwolnionym (już nie tylko spowolnionym, lecz właśnie odwróconym).

Godard zawsze obawiał się dekompozycji ruchu w przyspieszenie lub odwrócenie (ruch do tyłu, jak w relacjach sportowych), gdyż nie chciał wywoływać komicznego efektu. Okazuje się jednak, że jeśli są to obrazy zwolnione i pokazane w tak zwanym replayu – którą to praktykę na użytek *Ratuj się...* przywołał Grzegorz Królikiewicz³⁹ – wtedy nie wywołują efektu śmieszności. W trzynastominutowym eseju-reklamie (?) otrzymujemy niezwykle nawarstwienie obrazów. Ich różnorodność oraz szybkość montowania kilkusekundowych ujęć-planów lub wręcz złożonych kompozycji w dużym stopniu rekompensują momenty zwalniania ruchu, nie mamy zatem wrażenia spowolnienia tempa akcji; wręcz przeciwnie, wszystkie zabiegi wzięte razem w efekcie dynamizują całość. Można powiedzieć, że jest to pretekst do poszukiwań czysto, formalnych rozwiązań, niemal na granicy kina eksperymentalnego. Większość krótkich metraży dokumentalnych lub filmów reklamowych Godarda, zrealizowanego dla wspomnianego już duetu, Marithé et François Girbaud nosi cechy formalnego eksperymentu, stając się kwintesencją nie tylko wypracowywanego stylu, lecz esencją jego poszukiwań w zakresie formy, wykorzystania materii obrazu oraz nowych technik.

Obraz w ruchu, wedle Bonitzera, ewidentnie niestabilny (także w rozumieniu: niestały), może dekomponować się w wiele obrazów (nawet fotogramów): „Lecz to bez wątpienia przypadek każdego obrazu: każdy obraz zawiera wirtualną nieskończoność obrazów, to jedna z zasad kina [...]”⁴⁰. Również w przypadku Godarda nie jest to jedyny ani słuszny obraz, a propozycja, „uchylenie furtki” dla samego siebie. Reżyser pokazuje tę właśnie potencjalność obrazu i to, co można z nim zrobić, by zwrócić na niego uwagę widza. Bonitzer podsuwa także frapującą interpretację tej frazy, z której wynika – zgodnie z obowiązującymi (w latach osiemdziesiątych) trendami w teorii znaczącego – że Godard jest lacanistą. Jeśli zatem „to tylko obraz”,

³⁹ Zob. G. KRÓLIKIEWICZ: *Godard-sejsmograf*. Kraków–Warszawa 2010.

⁴⁰ P. BONITZER: *Le champs aveugle...*, s. 17.

to nie musi on być odzwierciedleniem rzeczywistości; należy go raczej postrzegać w relacji, w jaką wchodzi z innymi obrazami. Wydaje się to ciekawe zwłaszcza w kontekście dokumentalnego charakteru prac twórcy, jego niechęci do obrazowej cyfrowości, może być jednak prawdziwe, wszak Godard nie zgadzał się ze swym mistrzem, André Bazinem w kontekście jego wizji kinowego realizmu. Ponadto, w jego wielopiętrowych miksach, inkrustacjach, kolażach i brikolażach wideo-filmowo-fotograficzno-malarskich obraz zawsze będzie ustawiony w połączeniu z innymi obrazami.

Jacques Aumont w swej fundamentalnej książce dokonuje bardzo szczegółowego namysłu nad charakterem obrazu, koniecznymi warunkami jego percepcji czysto fizjologicznej, obrazowymi dyspozytywami, widzeniem, znakiem i znaczeniem oraz interpretacją obrazów, a także ruchem obrazu filmowego. Już na wstępie badacz dokonuje wyraźnego rozróżnienia na ruch faktyczny, rzeczywisty, ruch realnego obiektu w polu widzenia oraz tak zwany ruch pozorny, widoczny i oczywisty, ale iluzoryczny. W przypadku kina pisze on stanowczo: „Kino używa obrazów nieruchomych (*immobile*), rzutowanych na ekran w pewnych regularnych kadencjach, oddzielonych przez czerni wynikającą z zaciemnienia obiektywu projektora przez rotacyjne przesłony, w chwili przemieszczania jednego fotogramu do innego”⁴¹. Widz otrzymuje bodźce świetlne. Choć są one przerywane, to jednak dają wrażenie ciągłości, wzmacniając przy tym wrażenie, że ten ruch tkwi już w samym obrazie. Podejście Aumonta podkreśla fizjologię widzenia ludzkiego oka (efekt phi), naukowość oraz rolę techniki w działaniu kina. W propozycji tej zwracają uwagę dwie kwestie: źródłowej (oryginalnej) nieruchomości obrazów filmowych oraz tego, że są one w istocie fotogramami. Podejście takie sprzyja eksperymentom Godarda (oraz innych filmowców) w aranżowaniu ruchu jako serii zwolnień – lub zatrzymań – na obrazie, w obrazie czy unieruchomienia samego obrazu. Przy czym sam ruch ciągle jest narzędziem do pokazania obrazu, sprzyjającym jego usensowieniu przez widza, podkreśleniu obecności znaczenia, jakie obrazy niosą ze sobą.

⁴¹ J. AUMONT: *L'image*. Paris 2008, s. 34.

Wbrew pozorom zatem Godarda nie zajmują studia nad ruchem filmowym, ale – zawsze i nieodmiennie – nad obrazem, często wypreparowanym z ruchu, zwolnionym, zatrzymanym oraz nieruchomymi fotografią i malarstwem, włączonymi przez wyrafinowane techniki montażowe w ruchomy film. Twórca nadaje wszystkim z tych obrazów inną niż zaprogramowana wcześniej jakość. Każe widzieć je lepiej, ale przede wszystkim inaczej. To, co z gruntu stałe, niepretendujące do bycia w ruchu – poza kubistycznymi formami malarstwa, fazującymi ruch, tak jak w obrazie *Akt schodzący ze schodów* Marcela Duchampa (1912) – czyli obraz malarski oraz fotograficzny (z wyjątkiem formalnego eksperymentu *Pomost* [*La jetée*] Chrisa Markera, 1962), zostaje włączone za sprawą montażu odśrodkowego (określenie Georges Didi-Hubermana⁴²) w ruch obrazów, nakładających się przez przebitki, nadekspozycje oraz techniki wideo. W tym samym czasie z samego ruchomego filmu wyłaniają się obrazy ekstremalnie zwalniane, zatrzymywane, ponownie uruchamiane, a z tej przedziwnej płataniny, mieszaniny obrazów rodzą się znaczenia, idee, komunikaty. Wszak montaż jest najważniejszy, dzięki niemu widzimy obrazy oraz jesteśmy w stanie je zrozumieć. Oto jeden z paradoksów (niektórzy nazywają to dialektyką⁴³) praktyki Godarda polegającej na wprawianiu w ruch tego, co stałe i utrwalone, a zarazem unieruchamiania tego, co zawsze było w ruchu. Szczególne jest tu upodobanie do zatrzymywania obrazów w takich czynnościach, dla których ruch stanowi substancję, uważanych za esencję ruchu, takich jak jazda na rowerze, samochodem, sport, walka, ptaki w locie, ruch uliczny – działań i zjawisk najbardziej dynamicznych, spektakularnych w swej ruchomości. Jednocześnie są to czynności, na których – gdyby nie zwolnienie czy wręcz unieruchomienie – nie „zatrzymalibyśmy” swego wzroku dłużej niż to konieczne, po to, by zobaczyć całość.

Spoglądając na nieruchomość-ruchomość filmu przez pryzmat fizjologii widzenia, konieczności stosowania czarnych „masek” w samej projekcji filmu, można zauważyć, iż Godard, używając już w latach

⁴² Zob. G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008, s. 194.

⁴³ Zob. ibidem.

sześćdziesiątych (a także potem) czarnych plansz-napisów, w pewnym sensie wstrzymywał ruch filmu, zwalniał, choć nie same obrazy, lecz nasze postrzeganie, wymuszając na widzu zatrzymanie uwagi w potoku obrazów. W tym także okresie wielu spośród teoretyków obrazu i filmu dostrzega znaczącą zmianę w postrzeganiu kina. Daney jako przyczynę takiego stanu rzeczy widzi postępującą rewolucję wideo⁴⁴, która (trochę później) wywołała nowe możliwości obrazowe, natomiast Caroline Chik, fotograficzka oraz badaczka fotografii, sądzi, iż: „Zatrzymanie na obrazie konstituuje najczystsza formę zakwestionowania ruchu obrazu optycznego ożywionego i pochodzi z lat 60.”⁴⁵. Okres ten zresztą nie po raz pierwszy i ostatni wsławił się w historii niechlubną deklaracją „śmierci kina”, czyli kryzysem możliwości przedstawieniowych oraz wymogiem zmian w zakresie narracji i filmowego języka.

Wracając do drugiej sentencji Godarda na temat kina, warto przywołać jej rozwinięcie oraz reinterpretację zaproponowaną przez Belloura, który wysnuwa z niej następujący wniosek: „Kino jest prawdą 24 razy na sekundę, ale tylko dlatego, że sama w sobie fotografia, a więc i fotogram, dochowują swej paradoksalnej wierności: zarazem stałe (w przestrzeni) i ruchome (w czasie)”⁴⁶. Z tego założenia można uczynić punkt wyjścia do rozważań związanych z funkcją ruchu i jego zatrzymania. Zrobiła to Chik, inspirując się właśnie ową paradoksalnością. Wedle autorki, wspomniany paradoks ujawnia przede wszystkim relatywność ruchu, zatem zarówno ruch, jak i bezruch są iluzją, ponieważ zatrzymanie nie miesza się z fotogramami, które je komponują. W przypadku Godarda nie należy zapominać także o jego fascynacji Wiertowem, która przełożyła się na aktywność filmową, inspirowaną awangardą rosyjską lat dwudziestych. Z pewnością eksperymenty obrazowe z okresu Grupy Dziga Vertov miały wpływ na kolejne fazy poszukiwań w obrębie aberracji ruchu filmowego. Godard zwrócił uwagę na te formalne, acz nieoczekiwane rozwiązania, ponieważ przez całe swoje twórcze życie znajdował się na

⁴⁴ S. DANAY: *Ostatni obraz*. Przeł. B. KITA. „Opcje” 1998, marzec, s. 44.

⁴⁵ C. CHIK: *L'Image paradoxale: Fixité et mouvement*. Villeneuve d'Ascq 2011, s. 150.

⁴⁶ R. BELLOUR: *L'Entre-Images...*, s. 146.

kolejnych etapach formowania nowego sposobu wyrazu przez obraz i montaż, a właśnie te dwa komponenty były zasadnicze dla twórczości Wiertowa.

Na spowolnienie, przyspieszenie, nakładkę, fragmentację, opóźnienie, mikroujęcie właściwe „kino-oku”, zwraca uwagę Deleuze przy analizie obrazu-percepcji: „Albowiem, według Wiertowa, fotogram nie oznacza zwykłego powrotu do zdjęcia, lecz należy do kina, dlatego śni, że jest genetycznym elementem obrazu, czyli różnicującym elementem ruchu. Nie »kończy« ruchu, nie będąc także zasadą jego przyspieszenia, jego spowalniania, jego zmiany [...] Wiertow realizuje zatem trzy nierozłączne aspekty tego samego przekroczenia: od kamery do montażu, od ruchu do interwału, od obrazu do fotogramu”⁴⁷. Wiertow prawdopodobnie był, jak wielu ówczesnych twórców, zafascynowany samym ruchem kinematograficznym, testując możliwość zmiany obrazu poprzez montaż (będący swego rodzaju probierzem ruchu filmowego). Godard pogłębia praktyki rosyjskiego formalisty z *Człowieka z kamerą* (1929), działając już w okresie samoświadomości kina oraz jego dojrzałości, kilkadziesiąt lat po Wiertowie, rozwijając swój namysł przez następne kilka dekad i znacznie intensywniej zastanawiając się nad kwestią obrazu.

Zatrzymanie obrazu / na obrazie / w obrazie – oto określenia stosowane wymiennie, kiedy mowa o unieruchomieniu wcześniej ożywionego obrazu. Przy czym zatrzymanie w samym obrazie (*in vivo*) to również często stosowana przez Godarda praktyka długich ujęć, z nieruchomą kamerą i obrazem, co prawda nie unieruchomionym, czy – w sensie dosłownym – zamrożonym. Wykładnię jego postrzegania problemu unieruchomienia lub zwolnienia obrazu można odnaleźć w filmie *Scenariusz do „Ratuj się kto może (życie)”*, będącym zapisem pomysłów reżysera na to, jak można odnaleźć obraz. Twórca niejako wyjaśnia tu zarówno swą metodę, jak i zdaje sprawę z rozterek towarzyszących mu przy produkcji tego filmu. Kwestia poszukiwania, odnalezienia, otrzymywania obrazu powraca w jego wypowiedziach, zarówno wideo-esejach, jak i pismach teoretycznych. Pragnie

⁴⁷ G. DELEUZE: *Obraz-percepcja*. W: IDEM: *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Gdańsk 2008, s. 94–95.

on bowiem pokazać, na czym polega jego intencja kręcenia w ekstremalnym zwolnieniu zdjęć, które bardziej niż do fotografii zmierzają w tym przypadku do malarstwa.

Film rozpoczyna charakterystyczne ujęcie przedstawiające warsztat reżysera: tym razem jest to maszyna do pisania. Pisząc na niej, uzmysławia on sobie, że pragnie przewyciężyć horyzontalność na rzecz wertykalności, stworzyć rodzaj ideogramów (czy raczej wideogramów). W zwolnieniu obrazów upatruje możliwość wyłonienia, wynurzenia jednego obrazu (z ich wielości), który jest tylko początkiem, embrionem, zarodkiem całości. Zwolnienie szybkości jest konieczne, gdyż obrazy postępują zbyt prędko. Trzeba więc zwolnić, by mieć czas, by coś zobaczyć, w ogóle zauważyć, że jest coś wartego zobaczenia, dostrzec połączone obrazy, każdy z nich z osobna, ale razem, czasem nawet po dwa – trzy, ale dostrzec także samo ich połączenie, stosunki między nimi. Z drugiej strony, pragnie on pokazać, w jaki sposób te obrazy są zorganizowane. Takich informacji dostarcza głos Godarda z offu.

Scenariusz... skupia się z kolei na tych partiach samego filmu, które ilustrują tezy i pytania stawiane przez reżysera. Niejednokrotnie przywoływane są fragmenty, w których ujęcie po ujęciu, w zwolnieniu oraz z serią przesłon-odsłon obrazu wideo eksperymentuje on z obrazem kobiety układającej kwiaty w wazonie. Jednocześnie partie te nabierają wyraźnie waloru obrazu malarskiego, właśnie przez owe zwolnienia, stające się jednocześnie rodzajem studiów-szkiców malarskich. Obrazy zwalniające prawie do zatrzymania w tym przypadku nie zmierzają do fotografii, lecz raczej do pozy, portretu, ekspresji właściwej „zastojowi malarstwa”⁴⁸ – jak wyraziła to Anne-Marie Duguet. Godard przyznaje, że szukając sposobu na to, jak opowiedzieć tę historię w nowy sposób, zainspirował się poszukiwaniami Wima Wendersa z okresu jego amerykańskich doświadczeń, który z kolei był pod dużym wpływem malarstwa o charakterze dokumentującym rzeczywistość, malarstwa foto-realistycznego (spod znaku Hoopera). Idąc tym tropem, Godard postanawia tak skomponować

⁴⁸ A.-M. DUGUET: *Bill Viola. Un corps passe*, „Art Presse” 2003, nr 289, s. 32. Cyt. za: C. CHIK: *L'image...*, s. 161.

wybrane obrazy, by przypominały malarskie kompozycje. Zwłaszcza dzieła Pierre'a Bonnard (o którym wspomniał wcześniej Beauviala) stają się dla niego inspiracją, ze względu na sposób kadrowania oraz światło i dyskretny „ruch”, który można, wedle filmowca, uchwycić na płótnie. W scenie, w której prostytutka Isabelle jest u klienta, M. Personne'a (Pana Nikt), reżyser ustawia aktorkę w taki sposób, by ujęcie niemal powtarzało obraz kobiety przy oknie utrwalonej na płótnie Bonnard. Zabieg przedstawiania kobiety w intymnych wnętrzach z wykadrowanym fragmentem okna stanowił zresztą sygnaturę prac malarza z lat dwudziestych.



Scenariusz do Ratuj się kto może (życie)

Inspiracji i poszukiwań zmierzających do powstania doskonałego obrazu było znacznie więcej. Godard w *Scenariuszu*... powoływał się także na nowinki techniczne i wspominał o potencjale Polaroidu (zaprezentował widzom w długim ujęciu niemal „pusty” pejzaż z central-

nie ustawionym drzewem), który nie bez powodu go zainteresował. Wszak po raz pierwszy można było otrzymać natychmiast fotografię i obraz tego, co się na niej uchwyciło w danej chwili. Susan Sontag zauważa nawet, iż „polaroid powtarza zasadę działania dagerotypu: »Każda odbitka jest niepowtarzalna«”⁴⁹. Fakt ten musiał zafascynować kogoś, kto właśnie przeprowadzał studia nad obrazem i testował go, demonstrując jego „schizoidalną” naturę. „Przedmiotem schizoidalnym” nazywa Dubois paradoks wyłaniający się z praktyki znieuruchomienia obrazu: „zarazem obraz z filmu (jego emblematyczna próbka) i w tym samym czasie jego głęboka negacja”⁵⁰.

Czasem odnieść można wrażenie, że Godard pragnie niemożliwego: żeby obrazy były zarówno stałe, jak i w tym samym czasie filmowe, wprowadzone w ruch. Jakby starał się pokryć efektami wideo (nadekspozycją, „roletami”, inkrustacją) oraz technikami montażu, wprowadzającymi w szybki ruch to, co z gruntu nieruchome, właśnie to, że nieruchomy obraz traci specyficzną, właściwą filmowi płynność. Dlatego też stosowane przez reżysera całkowite zatrzymania obrazu w ruchu są subtelne, niemal niezauważalne. Wydaje się on przedkładać nad nie ekstremalne spowolnienia, długie ujęcia bądź stałe (więc w pewnym sensie zatrzymane) ze swej natury fotografie oraz malarstwo. W każdym z filmów można odnaleźć przykłady tego typu strategii „długiego ujęcia”. Znakomitych przykładów dostarcza *Pochwała miłości*: dwie postacie pokazane z tyłu, w nieciekawym, brudnym, miejskim otoczeniu nadbrzeża rzeki, wpatrując się w nią, rozmawiają, stojąc nieruchomo kilka chwil; o tym, iż nie jest to obraz całkowicie stały, świadczą jedynie minimalne, niemal niedostrzegalne ruchy szczęki wykonywane przy okazji wypowiedzanych słów. Podobnych przykładów można odnaleźć oczywiście znacznie więcej w każdym z filmów; tutaj ciekawe jest to, co nurtuje Godarda od czasu *Ratuj się kto może (życie)* – pejzaż z tyłu oraz postacie, na które „patrzy” krajobraz. Tak kontemplacyjny sposób przedstawiania pejzaży i bohaterów w nich zanurzonych zdaje się odgrywać znaczącą rolę dopiero

⁴⁹ S. SONTAG: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009, s. 135.

⁵⁰ Ph. DUBOIS: *La photo tremblé et cinéma suspendu*, „La Recherche photographique”. Cyt. za: C. CHIK: *L'image...*, s. 132.

w późnym kinie, które coraz wyraźniej przedmiotem swego namysłu czyni kategorię obrazu na równi z zainteresowaniem historią (opowieścią fabularną, ale też Historią ludzkości). Wszędzie tam, gdzie pojawia się pejzaż jako zasada-refren – woda (jeziora lub morza), liście drzew, odległe widoki gór i pól, prześwitujące przez listowie krzewów i drzew słońce, kolorowe kwiaty wyrastające-punktujące odmianami czerwieni, „wielozielone” przestrzenie – kamera zdaje się zwalniać, by nasycić oczy widza tym widokiem. Nie dziwi to w czasie, gdy reżyser rozpoczyna swe życie w „wiejskich” okolicznościach, wyraźnie cieszy się nimi i napawa, zarazem nasycając swoim upojeniem własne filmy. Jednak stan „zauroczenia” trwa: w każdym z kolejnych filmów, choć na różne sposoby, pejzaż gra swą rolę. Wyraźnie uspokajająco i filozoficznie nastrajają widoki ogrodu (często pojawia się postać ogrodnika; „jestem ogrodnikiem” – deklaruje wszak Godard – „nasadzam obrazy w filmach jak kwietne kompozycje na klombach”) w *Nowej fali*, lecz już bliskie plany falującej ciemnej wody w tym samym filmie stają się złowieszcze (i słusznie, bo bohater „tonie” w „przydomowym” jeziorze). Burzowe i mroczne są zimowe pejzaże w *JLG. Autoportret grudniowy*, zaś ekspresyjne przez nasycony czerwono-niebieski kolor („uwielbiam fowistów” – mówi Godard) obrazy morza w *Pochwała miłości* (2001).

Od kiedy twórca osiadł w helweckim pejzażu „pomiędzy górami a wodą”, każdy z jego filmów nosi załączki tego ujęcia natury. W ten sposób pejzaż, już nie miejski, lecz prowincjonalny, znajduje swe coraz rozleglejsze i ważne miejsce w kinie późnego Godarda. Pada tu powtarzana po wielokroć kwestia: „jak pokazać obraz pejzażu, ale unieruchamiając go”, jak pokazać, co jest za pejzażem? Co znajduje się za Denise? Co jest z tyłu? Jak pokazać „pejzaż od tyłu”, z drugiej strony? Godard wprost artykułuje swą potrzebę i jednocześnie nieumiejętność pokazywania pejzażu inaczej (chciałbym być bliski naturze jak Werner Herzog – mówi wprost w *Scenariuszu*). „Jednak problem, który sobie postawiłem w tym filmie w stosunku do pejzażu, to: co, jeśli chciałem filmować pejzaż z tyłu, to problem, o którym myślał malarze, lecz nie krytycy sztuki”⁵¹ – dodaje. Jest to pyta-

⁵¹ Jean-Luc Godard par..., s. 465.

nie-problem powracający z filmu na film, w których niezwykle dużo miejsca zajmują obrazy natury – zwłaszcza w trylogii szwajcarskiej, ale także już w następnym po *Ratuj się...* dziele, a mianowicie: w doskonałym krótkim dokumencie-reklamie, zamówionym przez władzy miasta w 1980 roku: *List do Freddy Buache'a à propos krótkiego metrażu o mieście Lozannie*.

Kolejny przykład majstersztyku krótkiej formy: list „napisany” w formie filmu do przyjaciela, założyciela Cinémathèque w Lozannie, filmoznawcy i historyka filmu, przyjaciela Godarda. Film „napisany” kamerą wideo (znowu wybrzmiewa tu intencja, by **pisać** film i nie chodzi tylko o to, by – tak jak w latach sześćdziesiątych – dowartościować film jako dzieło w pełni indywidualne, jak chcieli tego autorzy spod znaku polityki autorskiej) po to, by krótko, lekko, eksperymentalnie, nowocześnie pokazać pięćsetletnią esencję miasta. Esej wideo, który bardzo osobiście mierzy się z tematem: zarówno autoportret miasta, jak i autoportret samego mistrza. Rozpoczyna on bowiem film od obrazów siebie usytuowanego między sprzętem do rejestracji oraz miksovania obrazu, trochę zagubionego w tym, co pragnąłby zawrzeć w filmie, by był odpowiednim hołdem dla Lozanny (filmem „o”, nie „z” Lozanny).

Od razu przypomina się przedsięwzięcie Greenawaya *à propos* innego helweckiego historycznego miasta położonego nad Jeziorem Lemańskim, Genewy. Jest to film późniejszy przynajmniej o dekadę – nieoczekiwanie dla zamawiających (podobnie jak u Godarda) eksperymentatorskie, stuminutowe studium architektury miasta, jego historii oraz swoistej mitologii, wywołanych każdorazowo przez kolejne *site* wyobrażone przez schody. Sygnatura Greenawaya – cyfrowe, malarskie „okna” – sprawdziła się tu i przekonująco wykreśliła marszrutę przez bardziej wyobrażone niż faktyczne miejsca w mieście. Łączy te dwie formy walor ich nowatorskości w kreacji obrazu miasta. Innowacyjność wynikała odpowiednio z medium wideo oraz technik cyfrowych, których brytyjski filmowiec był niezwykle świadomym wielbicielem. Godard wspomina w filmie, iż dla niego Lozanna to miasto między Vevey (w pobliżu którego mieszka) oraz Genewą; leży ona na trasie pociągów, którymi on jeździ, „między” tymi miejscami. Lecz kategoria „między” zaledwie otwiera kolejne lokacje przy-

woływane z katalogu charakterystycznych cech. Jest to zatem miasto między wodą i górami, gdzie „wspaniały ruch kamery łączy zielony z niebieskim, przechodząc przez szary (po raz kolejny pod wpływem Paule Klée)⁵², stając się zrazu studium koloru oraz światła. »Chcę Ci opowiedzieć o mieście Lozannie«” – na wstępie deklaruje Godard i toczy swą opowieść, trochę chaotycznie ślizgając się kamerą w poszukiwaniu dobrego widoku, punktu zaczepienia, sprawdzając trzy plany, które powinny być wystarczające do opisu miasta: plan średni z dołu, by odkryć kolor i formy koloru, trzy plany, by wydobyć barwy. „Miasto to fikcja; zieleń, las, woda to jest powieść” – dlatego bardzo szybko w swej opowieści autor przenosi się z miasta w stronę natury. Pretekstem staje się pokazanie murów architektury (kamieni), które nagle stają się skałami z jeziora, zaś klomby z kwiatami zmieniają się w zieleń dzikiej przyrody.

Godard zdecydowanie ucieka od kultury, od miasta w stronę natury, a czyni to w rytm *Bolera* Ravela (utwór ten z namaszczeniem puszcza na płycie winylowej, troskliwie przecierając ją z wszelkich zanieczyszczeń), które stopniowo przyspieszając, prowokuje do częstszych i wyraźniejszych zwolnień obrazów, pokazując wędrujących ulicami ludzi (to także stały motyw zwłaszcza w odniesieniu do zwalniania szybkości czegoś, co jest w ruchu). *Bolero* równoważy rytm zwolnień, długich jazd kamery, panoram, którymi uwodzi nas reżyser, pokazując fragmentarycznie Lozannę pomiędzy Alpami i brzegiem jeziora, miasto-fikcję, w którym usiłuje odnaleźć rytm, ruch korespondujący z koniecznością fikcji w dokumencie. Nie sposób nie zauważyć koincydencji np. z innymi filmami-listami-wideo (Chris Marker), adaptacji muzyki podobnej do tej dokonanej z Gershwinem w *Manhattanie* (1979) przez Woody’ego Allena (który będzie „tematem” kolejnego krótkiego metrażu Godarda) czy wreszcie znowu fascynacji Wiertowem, dekonstruującym miasto kamerą. Film dedykowany jest zresztą pamięci Roberta Flaherty’ego (rejestratora życia) oraz Ernsta Lubitscha, który był autorem frazy (powracającej w późniejszych filmach Godarda): „Jeśli potrafisz filmować góry, wodę i zieleń, będziesz potrafił filmować ludzi”.

⁵² J. AUMONT: *L’Oeil...*, s. 299.

Wszystkim zabiegom video-filmowym towarzyszy nieodmiennie głos Godarda, zaznaczającego swą obecność własnymi słowami, swym obrazem reżysera przy pracy w studio, tworzącego na równi z portretem miasta swój autoportret, będący przedsmakiem późniejszego *JLG/JLG*. Godard zdaje się sukcesywnie zbliżać do rozwiązania swego dylematu związanego z pokazywaniem pejzażu: tu krajobraz staje się (auto)portretem. Pejzaż-portret, portret jako pejzaż – „to miał być film o Lozannie, a jest film Lozanny” (mówi reżyser w filmie), którą reprezentuje Godard. „Wszyscy robią swój autoportret. Malarz może malować śledzia na widelcu, malarz może malować pejzaż, może malować portret kobiety lub portret żuawa, to jest zawsze jego autoportret”⁵³. Słowa Jeana Cocteau znacznie uogólniają złożoną kwestię autorstwa jako kreowania własnego portretu. Wiadomo, że w każdym dziele poszukuje się śladów jego twórcy i z mozołem rekonstruuje z drobiazgów spostrzeżenia świadczące o jego identyfikacji z własnym wytworem. Tu jest prościej i jednocześnie bardziej skomplikowanie. Mamy oto Godarda, który w jawny sposób reprezentuje się jako autor swych wypowiedzi-filmów, ale sposób, w jaki się to odbywa, czyni z niego postać złożoną i niejednoznaczną.

Jacques Gerstenkorn uważa, że *List do...* „Nie jest »brulionem« lub »dziennikiem pracy«, nawet jeśli podziela z miłymi Philippe'owi Dubois scenariuszami-video pytanie o źródła dzieła sztuki oraz poetykę kreacji, gdzieś między Heideggerem a Valerym”⁵⁴. Trzeba wreszcie podkreślić, iż *List...* jest jednym z wielu „zapisków” przy pracy, krótkich form wideo, w których reżyser podejmuje zwykle te same problemy związane z naturą obrazów, z tym, jak najlepiej jest coś pokazać, by było dostrzeżone. W tym okresie odpowiedzią na to pytanie są albo obrazy zwolnione, zatrzymane, albo wtrącanie obrazów malarskich oraz fotograficznych. Przy czym reżyser nigdy nie odżegnuje się od swych rozterek, pozostając często jedynym narratorem-prowokatorem pytań stawianych w video-filmowych esejach. Są to, jak

⁵³ J. COCTEAU: *Entretiens sur le cinématographe*. Paris 1986, s. 118. Cyt. za: D. COUREAU: *Jean-Luc Godard 1990–1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité*. Lille 2010, s. 20.

⁵⁴ J. GERSTENKORN: *Libres figures: la rhétorique vagabonde de Jean-Luc Godard*. W: G. DELAUAUD i in.: *Godard et le métier d'artiste*. Paris 2001, s. 45.

określił je Bellour, „pisemka” Godarda, mające charakter wstępu-projektu, posłowania lub wywiadu, tak jak *Spotkanie z Woodym Allenem* (*Meeting Woody Allen*). Wskazując wspólne ich cechy, teoretyk międzyobrazów podkreśla, iż wszystkie mają charakter publiczny (były realizacjami oficjalnych zamówień), lecz nade wszystko posiadają „wymiar intymny, który leży w tym, co pokazane, w tonie konfiden-cji. Dzieła te opierają się na autobiografii, ponieważ ilustrują prawie wszystkie chwile życia. [...] skupiają się na pracy twórczej, obrzeżach produkcji, poszukiwaniach inwencji. Nie opowiadają, one pokazują, dowodzą [...]”⁵⁵.

Pomiędzy krótkimi formami, których najwięcej powstało w okresie późnej twórczości, zwłaszcza od lat osiemdziesiątych, znajdują się miniaturowe filmy reklamowe dla marki M+F Girbaud (*Closed, Meta-morphojean*). Po raz kolejny potwierdzają się tu dotychczasowe praktyki artystycznej wypowiedzi oraz techniki wideo, przy czym dzieła te, realizowane w latach 1987–1990, wykazują spore różnice koncepcyjne: od tych zbliżonych w warstwie obrazowej do malarstwa, po wprowa-ki do miniwykładów na temat sztuki w rodzaju późniejszego *Starego miejsca* (1999), aż do tych po raz kolejny wykazujących fascynację dziką i raczej niesielską przyrodą okolic jeziora, bliską „helweckim” filmom: *Na moje nieszczęście* oraz *Nowej fali*. Także spotkanie dwóch wielkich autorów kina: Godarda oraz Allena, mimo rzeczowej rozmowy, pełnych szacunku dla swoich wizji kina (Allena wcale nie interesował montaż) kolegów po fachu, kręcone było w znanej manierze, choć, przyznać należy, bardzo oszczędnie serwowanej. Europejski reżyser pragnął przede wszystkim poznać opinie swego amerykańskiego kolegi na temat kondycji kina w kontekście rozwoju telewizji, jego metody pracy oraz porozmawiać z nim o kulturze. Jednak i tu, zwłaszcza w końcowej fazie rozmowy, nie obyło się bez zdjęć nakładanych: Allena podczas wywiadu ze zdjęciami Mii Farrow, obrazów malarskich ze starymi fotografiami publiczności kinowej. Całość wreszcie kończy się zwolnionym obrazem pokazującym ręce Godarda porządkujące miejsce pracy: zbierające gazety, fotosy, plany, której to czynności towarzyszy głos: „Spotkanie skończone”. W filmie poja-

⁵⁵ R. BELLOUR: *L'Entre-Images...*, s. 333.

wiają się także różne wersje obrazu Allena: rzeczywiście uczestniczącego w rozmowie oraz szkicu ołówkiem, które przenikają się ze sobą oraz nakładają na obraz samego Godarda.

Dziesięcio-, piętnastosekundowe reklamy były z kolei swoistą kwintesencją stylu i zainteresowań późnego mistrza, choć zwykle nosiły walor utworów niedokończonych, nagle przerywanych w niezamierzonym miejscu, jak gdyby stanowiły niewielką część większego utworu. Filmiki te, realizowane w seriach wykazujących jednorodność stylistyczną, stanowiły razem pewną miniaturową całość, w której zestawiono obrazy mistrzów malarskich (niekoniecznie prezentujących stroje) z szybkim planem nienadmiernie eksponującym dżinsowe stroje Girbaud, a na wszystkim trwał napis z nazwą firmy, który w gruncie rzeczy jako jedyny świadczył o tym, że są to reklamy. Zaletą techniki zestawiania i nadekspozycji okazało się to, że w krótkiej formie można było niebanalnie zareklamować produkt i to na sposób autorski, włączając w reklamę „swoje” obrazy, najczęściej malarskie. Ciekawym pomysłem kolejnego eksperymentu z ruchem zwolnionym było prezentowanie ubierających się w charakterystyczne stroje dziewcząt pokazanych przez zasłaniający częściowo goliznę widok kwiatów w wazonie (podobnie Godard „ogrywał” wazon w *Ratuj się...* oraz *Scenariuszu do „Ratuj...”*). Z tym, że tutaj reżyser, wykorzystując już opracowane wcześniej fazy ruchu, posunął się o krok dalej, pokazał w gruncie rzeczy rozbieranie w ruchu odwrotnym i dodatkowo zwolnionym. Ostatnia seria znowu wraca do malarstwa, lecz wzrasta w niej ilość informacji przez pojawienie się napisów, wprowadzających do reklamy dodatkowy kontekst, związany z nazwą kolekcji: *Metamorphojean* (*Dżinsy, które przeobrażają*). Jest zatem tekst każdorazowo „napisany” na obrazie malarskim: „Sztuka nie widzi: ona przeobraża”; „Wojna nie słucha: przeobraża”; „Piękno nie słyszy: przeobraża”; „Miłość nie myśli: przeobraża”; „Kino nie mówi: przeobraża” (tu szybkie ujęcia „modeli” kina niemego: Chaplina oraz Dietrich). Każda filmowa miniatura rozpoczyna się od nienaturalnie upozowanych modeli, częściowo ubranych w dżinsy, zastygłych w bezruchu – nie jest to jednak obraz wstrzymany, wyciągnięty z ruchu, lecz raczej bezruch postaci, mających przywołać na myśl nie manekiny, lecz zastygłe malarstwo, którego obrazy reprodukowane są zaraz po obrazach modeli.

W strategiach zmanifestowanych z całą mocą w krótkich esejach video-filmowych dostrzec można pewną kumulację pomysłów autora *Pasji*, dotyczących zarówno praktyk-eksperymentów formalnych, jak i podejmowanych tematów. Zwolnienia ruchu, bardzo długie ujęcia (prawie obrazy nieruchome), zatrzymania obrazu oraz coraz częstsze zabiegi włączania w filmy obrazów statycznych, malarskich oraz fotografii to praktyki zapoczątkowane na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku, za sprawą wykorzystania wideo. Rozwiną się w pełni świadome swych możliwości (już nie wątpiące i pytające) dyspozytywy, eseje filmowe o statusie teoretycznych wywodów nad materią obrazu, rzeczywistości, historii, pamięci. Przy okazji wideo-komentarza do *Ratuj się kto może (życie)* Godard wypowiedział sporo nurtujących go kwestii, bolesnych dla niego spraw. Jako poszukujący awangardysta, burzyciel reguł kina klasycznego, nie był jego absolutnym i bez wyjątków przeciwnikiem. Z wielką atencją odnosił się do dorobku kina w wybranym przez siebie zakresie, wyznaczonym przez kilka nazwisk, z których najczęściej powtarzały się dwa: Eisenstein (przez pokrewieństwo w zakresie poszukiwania znaczenia montażu oraz obrazu) oraz Hitchcock (mistrz Godarda od czasów jego debiutu). Prawdziwy szacunek żywił jednak przede wszystkim do kina niemego, które najbardziej waloryzowało obraz, będący najistotniejszą dla niego sprawą (Aumont powiedział kiedyś, że obraz to słowo-walizka Godarda i właściwie jest ono wystarczające, by opowiedzieć o wszystkich dokonaniach i przemysłach filmowca), esencją przekazu, formy, stylu. Obrazy zaczęły tracić na wartości wraz z pojawieniem się kina dźwiękowego, z wolna przestawały znaczyć, rozpraszając się i rozmywając w złożonej formie przekazu. Degrengolada ta pogłębiała się wraz z rozwojem kolejnych środków audiowizualnych.

„Zwolnienie to milczenie prędkości” – fraza wypowiedziana w *Scenariuszu do „Ratuj się...”* wyznacza niemal pełen pułap refleksji o samym obrazie, ale też o jego historii, umocowaniu w tradycji. W pewnym sensie redukuje ona także szereg strategii obrazowych (skatalogowanych przez Godarda od *Numeru dwa* do ostatniego z filmów) do ciszy, spokoju obrazu, który ma wypowiadać sobą, skłaniać do myślenia, zatrzymania, zastanowienia. W tym kontekście zrozu-

miałe stałą się praktyki, zwolnienia lub zatrzymania, a jednocześnie uruchomienia archiwum fotograficznego oraz albumu malarskiego, w konsekwencji zaś wyłonienie spośród nich obrazów, które wymownie milczą. Zwolnienia ruchu filmowego generują ciszę; w przeciwnym razie synchroniczny zwykle dźwięk byłby bełkotliwy, niezrozumiały – to wymuszenie natury technicznej, które całkiem świadomie i celowo wprawia w ruch historię klasyki kina niemego. Podobnie milczą obraz malarski oraz fotograficzny, wywołując spokój konieczny dla zaistnienia refleksji, co przy wielopiętrowych konstrukcjach filmów, nie tylko w warstwie obrazowej hybrydowości, lecz także złożonych wypowiedzi słownych i „kaligrafii”, skutkuje ciszą, którą przecinają migające obrazy nieruchome lub palimpsestowe wizualności. André Malraux, zastanawiając się nad związkami kina i malarstwa, przede wszystkim w obrębie reprezentacji rzeczywistości, wyraża pewnego rodzaju zdumienie: „Mogłoby nas dziwić, że świat fikcji, chcący za fikcję uchodzić, wydawał się kiedyś równie przekonujący co świat życia, gdyby nie nasze niedawne doświadczenia z niemy kinem. Czyż oglądając je, nie wiedzieliśmy, że życie nie jest nieme, ani monochromatyczne. A jednak filmy te dawały życiu najbardziej przekonujący wyraz”⁵⁶.

Milczenie jest wpisane w kino od początku. Wedle Godarda, nigdy nie musiało ono stać się „mówiące”: „Kino było popularne, ponieważ było nieme, nawet jeśli obok grano na pianinie”⁵⁷. Reżyser żałuje kina niemego, ponieważ posiadało ono umiejętność mówienia bez dźwięku: mówiło inaczej, jak dziecko⁵⁸. Tym samym docierało do wszystkich odbiorców i było zrozumiałe, a obrazy zachowywały swą moc znaczenia. Ponadto montaż – „piękne zmartwienie” Godarda od lat sześćdziesiątych – został odkryty i udoskonalony właśnie przez kino nieme (David W. Griffith), będąc „wynałazkiem” niemoty kina, która do perfekcji doprowadziła ten środek, operujący samymi tylko obrazami: „Kino nie jest fotografią w ruchu, ale trzema fotografiami do osądzenia, do porównania. [...] Wraz z nastaniem kina dźwięko-

⁵⁶ A. MALRAUX: *Przemiana bogów. Ponadczasowe*. Przeł. K. LISOWSKI. Warszawa 1985, s. 101.

⁵⁷ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. T. 2. 1984–1998. Paris 1998, s. 237.

⁵⁸ Ibidem, s. 123.

wego przestano widzieć, myśleć, wyobrażać. W kinie niemym ludzie otwarli oczy, razem”⁵⁹.

Niektóre spośród tych diagnozujących świat obrazów, wypełniony obrazami, które nie znaczą, ponieważ przez swą (medialną) ilość utraciły siłę komunikacji oraz możliwość niesienia sensu, przypominają katastroficzne Viriliowskie wizje nadmiaru obrazów wprawionych w coraz szybszy ruch – w prędkość, która powoduje niemożność ich dostrzeżenia. Być może też spostrzeżenia te zbliżają się do Baudrillardowskiej interpretacji świata jako globalnego symulakrum, utraconego na zawsze dla komunikacji, w której dominuje wymiana spojrzeń między ekranami-monitorami (solipsyzm ekstazy komunikacji). Godard pełni jednak w tym kontekście złożoną rolę, nie tylko spostrzegawczego krytyka cywilizacji zachodniej (z jej bezdusnością, głupotą, okrucieństwem wojen w toczonych w samym centrum dwudziestowiecznej Europy), lecz przede wszystkim sumiennego archiwisty, który pragnie zachować świat z przeszłości oraz wstrząsnąć widzem (a nie wystraszyć go) tak, by jego odbiór stał się świadomy. Milczenie prędkości to przecież jej uspokojenie, rodzaj koniecznego, wymuszonego zatrzymania się / pochylenia widza nad obrazem; zwolnienie ruchu stanowi wszak rodzaj analizy rzeczywistości.

Rozsiane po całym *Ratuj się kto może...* znaczące spowolnienia obrazu, poza tym, że zmuszają do zobaczenia, gdyż wytrącają widza z oglądania płynnego i często bezrefleksyjnego, przerywają również naszą nieruchomość przed ekranem. Czyż nie jest bowiem tak, iż im bardziej dajemy się pochłonać opowieści, tym mniej widzimy, a im szybsze tempo – rytm obrazów serwowanych nam z ekranu-monitora – tym bardziej stajemy się unieruchomieni przed galopadą obrazów? W licznych zwolnieniach występujących najczęściej podczas dynamicznych momentów akcji lub towarzyszących agresywności słów, obrazom brutalności świata, w którym trzeba się prostytuować (niekoniecznie w sensie dosłownym, także metaforycznie: sprzedać), by przeżyć, można także dostrzec chęć złagodzenia tego materiału, wprowadzenia doń delikatności impresji: „Godard przyszedł z niezwykle twardymi narzędziami i wymyślił twardy materiał. Zrobił schemat,

⁵⁹ Godard par Godard. *Des années Mao aux années 80*. Paris 1991, s. 164.

a potem go »odschematyzował«, zmiękczył, porozkręcał, wywołując w rezultacie wrażenie luzu”⁶⁰. Spowolnienia ruchu w całym filmie dążyły tym samym do jedynego i ostatecznego, ekstremalnego zwolnienia-zatrzymania, do wypadku-śmierci, głównego bohatera, Paula.

Serge Daney widzi w zatrzymanym ostatnim obrazie rodzaj wirusa, który niszczy film, stając się coraz bardziej powszechną praktyką. Komeracja zatrzymania ruchu powoduje jego automatyzację; bardziej liczy się sam proces wstrzymania ruchu niż obraz będący jego rezultatem. Obraz-koniec nie jest już tym, który znamy z *400 batów* (1959) François Truffauta, już nie ocala, wkładając do rodzinnego albumu Doinelów ostatnią fotografię, tak jak później czynił to ze stałymi, nieruchomymi obrazami Godard, przechowując je w archiwum historii. Stał się on raczej gadżetem – jak twierdzi Daney – „pospolitym chamstwem”⁶¹, teraz obraz jest filmem. Popularność tego prostego zabiegu wzięła się z reklamy, w której obraz koniecznie musi zatrzymać uwagę widza: „Jak gdyby film nie był już szeregiem fotogramów, ale unikatowym obrazem danym jeden jedyny raz, [...] zatrzymać pochod artykułów na jednym z nich (telezakupy). Zatrzymać przegląd wideo na jakimś jednym obrazie (magnetowid)”⁶². Lecz Godard właśnie za sprawą techniki wideo robi to za nas: zatrzymując, zwalniając obrazy, zgodnie z możliwościami nowego medium, ingerując w ruch, jednocześnie kreuje wizję świata widzialnego.

Daney najwyraźniej ubolewa nad brakiem refleksji na temat obrazu, który został zatrzymany⁶³; liczy się tylko samo zwolnienie, przybierające formę „ostatniego namaszczenia” w automatycznym geście nurka zanurzającego się pod wodą (niczym w *Wielkim błękanie* Luca Bessona, 1988). Efekt ten niekoniecznie jest „ocaleniem” – zamrożeniem obrazu; stanowi raczej wyraz samobójczego gestu, ponieważ kino wierzy w ruch i czas, dlatego zatrzymanie jest po prostu dziwactwem. W innej ze swych refleksji poświęconych kinowemu bezruchu-

⁶⁰ G. KRÓLIKIEWICZ: *Godard-sejsmograf...*, s.156.

⁶¹ S. DANAY: *Ostatni obraz*. Przeł. B. KITA. „Opcje” 1998, nr 1, s. 44.

⁶² Ibidem, s. 45.

⁶³ Istnieje z kolei obszerna refleksja poświęcona „ruchomemu obrazowi”, obecna na przykład w pracach Noël CARROLLA: *The Philosophy of Motion Picture*. Oxford 2008; IDEM: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge 1994.

wi Daney rozważa odmienny scenariusz, aby odpowiedzieć na popyt „obrazu zatrzymanego” oraz ujawnić jego istotę. Badacz proponuje dość przewrotną tezę wyjściową: podkreślając zasadę ruchu kinematograficznego (kontrastując ją z nieruchomą fotografią), zauważa, iż filmowe obrazy kinowe mogą być w ruchu, tylko pod warunkiem unieruchomienia widzów przed tymi obrazami (inna wersja psychoanalizy dyspozytywu kinematograficznego Jean-Louisa Baudry’ego?). Odbiorcy są bowiem postawieni w sytuacji „zablokowanej wizji” – jak określa to Pascal Bonitzer⁶⁴ – która umożliwia zobaczenie wszystkich rodzajów generowanego ruchu: jego fabrykowanej technologicznie iluzji oraz tak zwanego „języka filmu”, na który składa się „ruch” każdego filmowca, od Lumière’ów poczynając: „Historia kina to historia udomowienia społeczeństwa, jego unieruchomienia, zablokowania. Mówiąc krótko: niemobilni ludzie, stali się bardziej wrażliwi na mobilność świata, na wszystkie typy jego mobilności [...] Teraz dostrzegam odwrócenie tej sytuacji”⁶⁵. Nie chcemy być już „aresztowani” przed obrazami, które stają się coraz bardziej nieruchome – kontynuuje krytyk. Zmierzamy do bycia coraz bardziej mobilnymi przed znieruchomiałymi obrazami, które zapowiadały kiedyś rodzaj śmierci określonego dyskursu, zaś dla Godarda wieściły prawdę. Następuje stopniowa zmiana postrzegania forum „zatrzymanych obrazów” – od kinofaga, wirusa, zagrażającego „życiu” filmu, do widzenia w nich rodzaju ocalenia (czasem *in stills*, czasem *reframed*) „bitów” kina. Przykładem takiego ocalającego, pozytywnego działania są dla Daneya niektóre filmy Godarda, który potrafi rozbić i unieruchomić obrazy, by potem na nowo je zorganizować, zachowując ich nasycenie znaczeniem i emocjami, wpisanymi w nie wcześniej, w innym kontekście. Godard pokazuje, jak kino robi z nas historyków kina – twierdzi jego niebezkrytyczny wielbiciel i przyjaciel, uważający, że reżyser-„laborant”⁶⁶ jest wręcz owładnięty, niemal zahipnotyzowany pasją unieruchamiania oraz zwalniania ruchu obrazów, od *Weekendu* poczynawszy,

⁶⁴ Cyt. za: S. DANAY: *From Movies to Moving*. “La Recherches photographiques” 1989/7. Za: [documentadocuments2. www.deregulation.org], s. 1. (paginacja zgodna z wydrukiem).

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Zob. S. DANAY: *Ostatni obraz...*, s. 43.

a skończywszy na wieńczących dzieło aberracji w obrębie mobilności-niemobilności *Historiach kina*.

Potrzeba zwalniania obrazu, wytrącenia go z płynnego, szybkiego ruchu, poszukiwania alternatywy rytmu, w którym obraz na nowo potrafiłby zaistnieć, to praktyki stanowiące nie tylko krytyczną odpowiedź na przyspieszenie samych obrazów medialnych. To także wyraz dystansu wobec oszalałego na punkcie zwiększania prędkości świata. W pamięci na długo zostaje ponad dziewięćminutowy, najdłuższy travelling w historii kina, w którym reżyser pokazuje nam efekt ogromnego karambolu: powolna, jednostajna, skupiona, monotonna jazda kamery (z dwoma przerywnikami – kartonami z informacją o godzinie wydarzeń), serwuje widzom dokładną wizję lokalną gigantycznego wypadku na podparyskiej drodze w jeden z weekendów, około południa. Godard buduje przerażającą w swej wymowie sekwencję, która niemalże literalnie ilustruje pojawiające się w codziennych gazetach anonimowe i beznamienne informacje: „Śmiertelny weekend: 130 zabitych, 800 rannych”. Film ten wyznaczył kres pewnego rodzaju kina oraz sposobu opowiadania historii znanych z wcześniejszych filmów reżysera. A zatem koniec kina? W pewnym sensie, dla Godarda, tak. Dotychczasowy sposób diagnozy społeczeństwa francuskiego czy europejskiego wyczerpał się, a ten właśnie film stał się tego także dosadnym zwieńczeniem. Po skończeniu zdjęć Godard pożegnał się ze swymi stałymi współpracownikami, m.in. z Raulem Coutardem (który powróci do pracy z twórcą dopiero w *Pasji*), dając im zezwolenie na pracę z kim innym, a równocześnie deklarując potrzebę zmiany, skutkującą dla niego okresem Grupy Dzigi Vertova. Zatem koniec był rzeczywisty, a zwrot w stronę kina politycznego i eksperymentu formalnego uzasadniony przesystemem przyglądania się ciągle tej samej, zdemoralizowanej zachodniej cywilizacji, oglądanej w manierze kina lat sześćdziesiątych.

Samochody i ich pasażerowie niemal szczelnie wypełniają całość opowiadania o drodze – podróży wcale nie weekendowej, zamiejskiej, lecz bezwzględnej i kanibalistycznej. Samochody są tu wszechobecne: na drodze, na poboczu, na polu, we wsi, u rewolucjonistów, wszędzie jednakowo naznaczone krańcem swych możliwości oraz śmiercią. **Apokalipsa samochodowa**, śmierć i zdziczenie w schyłko-

wej fazie rozwoju cywilizacji, u jej kresu, mierzonego wykrwawianiem kolejnych członków zostały tu ukazane w sposób bardzo bezpośredni. Wszystko jest bowiem umazane krwią, czerwień płynie jak rzeka ognia, krwi, koloru napisów i plansz, zarzynanych zwierząt: królika skąpanego we własnej krwi i szlachtowanych świń. Narasta agresja, gwałt jest sposobem na nudę – **katastrofa**. Taka natężona obecność samochodów odrodzi się dopiero w późnym kinie Godarda, zwłaszcza w *Nowej fali*, gdzie nagromadzenie samochodów będzie proporcjonalne do ilości niejako towarzyszących im koni, które pokazane zostaną w jednym kadrze z końmi mechanicznymi. Tutaj jednak automobile będą zwykle unieruchomione, jakby czekały na swoją kolej – na ruch, na kierowcę, który je uruchomi. Ktoś nimi przyjeżdża do olbrzymiej posiadłości lub wyjeżdża nimi stamtąd, ale zwykle stoją, jakby porzucone lub porozrzucane po podwórzu niczym zabawki.

Gdyby nie to, że *Weekend* powstał, zanim zostało napisane pierwsze dzieło Paula Virilia, *Bunkier archeologiczny* (1975), można byłoby śmiało twierdzić, iż był doskonałą wręcz ilustracją nieco później rozwijanych przez badacza tez o wypadku i katastrofie, a tak stał się swego rodzaju antycypacją już dojrzałej diagnozy społecznej. Ta analogia w refleksji nad społeczeństwem i cywilizacją nie jest przypadkowa (w dużej mierze ukształtowana przez podobne dla obu teoretyków lektury: Waltera Benjamina, Merleau-Ponty'ego, Maurice'a Blanchota i Hanne Arendt), stanowiąc raczej wypadkową poczynionych obserwacji, z wyraźnie wyczuwalnym krytycznym i pesymistycznym wymiarem tych przemyśleń. Apokalipsa – katastrofa – wypadek – szybkość – automobil – obraz oto najbardziej wyraźne ślady powinowactwa myślowego, obywatelskiego się nawet bez konieczności bezpośrednich odniesień do partnera w diagnozach przełomu XX i XXI wieku. Dla obydwu koniec świata jest bliską perspektywą, u Paula Virilia sygnowaną technologiami prędkości prowadzącymi do katastrofy na skalę ogólnoludzką i ziemską, zaś u Godarda naznaczoną bezwzględnością monstrum, inkarnowanym przez kolejne wcielenia potworów XX wieku: zarówno Draculi, jak i Hitlera czy Stalina. Koniec cywilizacji z taką wyrazistością ukazany został choćby w *Weekendzie*, gdzie obraz degeneracji i dekadencji obnaża pozornie miły świat mieszczański, a film rzeczywiście staje się rodzajem zamykającego pewien okres ży-

cia i twórczości testamentu Godarda, który zdaje się nie chcieć oglądać w ten sposób świata wykrwawiającego się na naszych oczach.

Można powiedzieć, posługując się terminologią Virilia, iż w tym momencie reżyser przesiadł się z wehikułu automobilnego do wehikułu audiowizualnego, rozpoczynając tym samym fazę eksperymentów z różnymi formami wizualnymi, dokonując licznych obrazowych przewartościowań (moment współpracy z telewizją oraz wykorzystania technik wideo) i tym samym stwarzając pole dla autoteliczności w obrębie własnych dokonań. W tym bowiem czasie wypaliło się także do pewnego stopnia jego trwające od lat zainteresowanie samochodami, które ze swej natury produkują (prowokują) prędkość. Można w tym kontekście dostrzec wyraźną ambiwalencję stosunku do samochodu. U Godarda przejawia się ona postawą oscylującą między chłopcą niemal fascynacją samochodem jako gadżetem lub gatunkowym atrybutem (z całym zamięłowaniem do czarnego kina amerykańskiego i francuskiego polaru) a świadomością tego, iż samochód stał się przede wszystkim – na co zwraca uwagę Antoine de Baecque – „emblemem społeczeństwa ze sprzęgłem jednokierunkowym zmierzającym ku własnej zagładzie”⁶⁷. U Virilia automobil także oscyluje między istotnym ogniwem postępu w rozwoju cywilizacji a przedmiotem wywołującym szereg procesów, które pchają ją nieustannie do wypadku i apokalipsy. Nader wyraźnie, zarówno u reżysera, jak i filozofa, dostrzec można tendencję do konstruowania pesymistycznej wizji świata, opartej na krytycznym podejściu do zachodniego społeczeństwa jako generatora negatywnych zjawisk w obrębie konsumpcji, pracy, statusu, stylu i tempa życia, ogólnego przyspieszenia, niszczącego relacje między ludźmi (co u Godarda jest zasadniczo zaakcentowane) oraz relacje czasu i przestrzeni (w wizji świata u Virilia). Przy czym to prędkość jest nieodmiennie czynnikiem wyznaczającym pułap filozoficznej refleksji, a już spostrzeżenie z 1977 roku: „Prędkość jako natura postępu dromologicznego niszczy postęp”⁶⁸, wskazuje tyłuż na dwuznaczność samej prędkości, co i na stosunek do niej autora *Prędkości wyzwolenia*, dla którego jest zarówno destrukcyjną siłą, jak

⁶⁷ A. DE BAECQUE: *Godard...*, s. 382.

⁶⁸ P. VIRILIO: *Prędkość i polityka*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008, s. 65.

i mocą wyzwalającą. *Weekend* w dużej mierze opowiada historię tego, jak za wszelką cenę zdobyć samochód, stający się miernikiem luksusu i statusu, a nawet władzy; mówi, w jaki sposób, trzymając w ręku kierownicę, ludzkość traci swe człowieczeństwo, decydując się nawet na zabójstwo, by go zdobyć. „Film” – jak powiada de Baecque – „prezentuje szybką regresję ku unicestwieniu, którego nikt nie uniknie”⁶⁹. Warto przypomnieć, iż śmierć Paula Godarda z *Ratuj się kto może...* spowodował właśnie samochód; najczęściej także zwolnieniu obrazu podlegają w filmach Godarda obrazy „ruchu” ulicznego: reprezentacje jazdy i spieszących przechodniów, przemierzających się między pojazdami.

Zastanawiające jest to przywiązanie do aut (które dość nagle straciło na aktualności w latach siedemdziesiątych), potwierdzone przez samego Godarda: „[...] kiedy robię film jak *Weekend*, wierzę przede wszystkim w samochody. To, w co wierzę, to w możliwości zmiany, [...] możliwość zmiany i obraz, on jest bardziej precyzyjny, ponieważ może **unieruchomić** [podk. B.K.] momenty zmiany, czy to pod postacią kina, czy fotografii [...]”⁷⁰. To niezwykle wyznanie sprawia, iż w sposób nader bezpośredni sam twórca włącza w jeden typ refleksji zarówno ruch wywiedziony z pojazdów, jak i ten związany z obrazem i możliwością jego zatrzymania. Obraz rejestruje (*enregistre*) zmiany. Wszystko to można porównać, zestawić, sprawdzić, czy te zmiany są prawdziwe, interesujące – jest to częściowo mechanizm funkcjonowania pamięci. Swoisty dwugłos z twierdzeniami Godarda konstruuje w tym kontekście spostrzeżenia Virilia, który podkreśla w swej wizji automobilności znaczenie pomysłu wycinania drzew rosnących przy drodze. Nagle koncerny samochodowe uznały, iż to nie nadmierna prędkość staje się przyczyną wypadków, lecz niebezpieczeństwo stanowią drzewa: „Dziś właśnie sfera przyspieszenia rzeczywistości dąży do odwrócenia zasady odpowiedzialności. [...] i oto na scenę wkracza dromoskopia, to zjawisko optyczne przesuwania się, które odmienia znaczenie pobocza drogi i drzew, wyglądających jakby rzucały się na przednią szybę, by zniknąć w lusterku wstecznym. Choć w rzeczywi-

⁶⁹ A. DE BAECQUE: *Godard...*, s. 382.

⁷⁰ J.-L. GODARD: *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris 1980, s. 221.

stości jest odwrotnie. Dromoskopia ogarnia całą naszą percepcję i zaburza osądy tak dalece, że ofiara staje się nagle winowajcą⁷¹. Wtórnie temu dodatkowo ze znaną sobie ironią fatalności strategii igrania ze śmiercią Jean Baudrillard, pisząc: „Lubię prędkość, zawsze z tym igraniem [...] To prawda, że samochód domaga się, żąda w pewnym sensie, by dochodzić do granic możliwości, którymi dysponuje, a precyzyjnie – do limitu prędkości”⁷². Jego zdaniem, naiwna jest wiara w ograniczenie prędkości, kiedy samochód może ją rozwijać.

Virilio z kolei w osobliwy sposób integruje refleksję o kinie z myśleniem o prędkości, wypadku, automobilu jako formach przyspieszenia oraz specyficznych wehikułach mobilności i percepcji rzeczywistości. W jego opowieści o środkach transportu i komunikacji zbiegają się spostrzeżenia o zasadniczej zmianie, która staje się udziałem wynalazku i technologii: „W efekcie jeśli XIX wiek kończył się, a XX rozpoczynał nadejściem wehikułu automobilnego, dynamicznego, szybnego, drogowego, potem powietrznego, zdaje się, iż koniec wieku zapowiada ostatnią mutację wraz z nadejściem wehikułu audiowizualnego, statycznego, zastępującego nasze fizyczne przemieszczenia [...]”⁷³. Badacz dostrzega rodzaj analogii w postrzeganiu rzeczywistości filmowej oraz tej widzianej oczyma pasażera samochodu: obie są jednakowo zmienne (w pozornym i rzeczywistym ruchu) i wykadrowane (przez okna i ramę kadru). Nie jest jednak bezkrytyczny także i w stosunku do tej formy mobilności, pisząc, że: „optyka kinematyczna sprawia, iż ludzkość oszalała”⁷⁴. Twierdzi wręcz, że „cała historia czerpie z filmowego przyspieszenia, z kinowego i telewizyjnego ruchu! Stąd bierze się ów niszczący ogień obrazów, które wciąż krążą, ciągle migawki, karambole dramatycznych scen z życia codziennego w wiadomościach wieczornych”⁷⁵. Jakże wyraźnie wybrzmiewają tu echa refleksji Daneya, ubolewającego nad przyspieszeniem obrazów filmowych – nie tylko w wersji coraz dynamiczniejszych następstw,

⁷¹ P. VIRILIO: *Wypadek pierwotny*. Przeł. K. SZEŻYŃSKA-MAĆKOWIAK. Warszawa 2007, s. 118.

⁷² J. BAUDRILLARD: *Jeux*. „Cahiers de médiologie” 2001, nr 12, s. 49–51.

⁷³ P. VIRILIO: *Interie polaire*. Paris 1990, s. 40.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ P. VIRILIO: *Wypadek pierwotny...*, s. 39.

lecz także dynamizacji, mobilizacji narracji w filmie (których upostaciowaniem byłyby filmy akcji: pościgi, ucieczki, niedostrzegalne wręcz zmiany, wynikające z możliwości cyfryzacji obrazu).

Czasy „mechanicznej panny młodej” – jak nazywał auto Marshall McLuhan – skończyły się wraz z nastaniem telewizji. Fakt ten niezmiennie podkreśla Virilio, co zadziwiająco zbiega się w czasie (przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku) z momentem, w którym Godard obwieścił „piekłem samochodów” kres intensywnej ich obecności w swym życiu (nie tylko wszak filmowym). W konsekwencji reżyser przeniósł swe zainteresowania z automobilu na jednocześnie przez siebie krytykowaną i wykorzystywaną w dziedzinie obrazowych i montażowych możliwości telewizję. Tak artysta, jak i dromolog dostrzegają w postępie rodzaj fatalnej strategii, a upojenie możliwościami techniki, która sytuuje się poza dobrem i złem, poza pozytywnymi i negatywnymi skutkami, konstytuuje, ich zdaniem, brak równowagi, a w efekcie przemoc wywieraną nie tylko na rzeczywistości, ale i na człowieku. Znana jest szczegółowa niechęć Godarda do całego spektrum obrazów, które nastąpiły po fotografii oraz kinie, co nie przeszkodziło mu, by z obrazem i montażem telewizyjnym lub kamerą i obrazem wideo eksperymentować. Krytyce tej wtóruje Virilio, wieszczący nadejście automatyzacji postrzegania oraz ślepoty wynikającej z nadprodukcji światła oraz obrazów różnej proveniencji, pogrążających nasze życie w wirtualnych relacjach, przy czym pojazd audiowizualny skutkuje, w jego opinii, „poważnym wypadkiem szybkości audiowizualnej”⁷⁶, jak niegdyś wynalazek samochodu skutkował jednocześnie wynalezieniem drogowego karambolu.

Zaniechanie przez Godarda nadmiernej ekspozycji samochodów w filmach od lat siedemdziesiątych mogło być spowodowane wypadkiem, któremu reżyser uległ w 1971 roku, tuż przed przystąpieniem do pracy nad *Wszystko w porządku*, jadąc na motorze BMW 850, który rozwijając nadmierną prędkość, zderzył się z autobusem. Przez tydzień twórca był w śpiączce; z połamanymi kośćmi i zdartą skórą spędził w szpitalu ponad pół roku. Dopiero siedem lat później zwierzył się z tego wydarzenia: „Dziś jestem zadowolony z tego wypadku samo-

⁷⁶ Ibidem, s. 39.

chodowego (*sic!*), który kosztował mnie 2, 3 lata szpitala [...] szpital to jedyne miejsce, gdzie sąsiedzi rozmawiają, nawet jeśli tylko o strachu [...]"⁷⁷. Fakt ten nie skutkuje jednak brakiem zainteresowania prędkością, ruchem czy zaprzestaniem diagnozowania społeczeństwa i zachodniej cywilizacji. Wedle Didier Coureau, w szwajcarskiej trylogii: *Nowa Fala*, *Na moje nieszczęście* oraz *JLG/JLG. Autoportret grudniowy* dostrzec można bezpośrednie niemal powinowactwo z myślą Virilia, który wieszczy spowodowaną przez postęp i technologię „utrąę świata” oraz „wymiaru ludzkiego” na korzyść efektu dromoskopowego i dromosfery. Widać też w tych filmach chęć zmiany na korzyść spowolnienia ruchu jako zmniejszenia prędkości – zatrzymania, co jest nader wyraźnie zaprezentowane nie tylko w działaniach bohaterów, lecz przede wszystkim w znaczących praktykach obrazowych: zatrzymaniach i spowolnieniach ruchu obrazów filmowych. Strategie te podkreślają także konieczność rozprawienia się z technologią, a Godard piętnuje w ten sposób brak możliwości komunikacji ludzi pograżonych w cywilizacyjnej pułapce.

Ta delokalizacja filmowych bohaterów, przeniesienie ich w nowe, naturalne pejzaże (etap twórczości nazywany niebiesko-zielonym), ich zindywidualizowanie odpowiada także zmianie w postawie samego Godarda, który mówił: „Jestem jednocześnie Szwajcarem i Francuzem, moja sytuacja to mieszkanie po dwóch stronach granicy [...] zawsze obcy u jednych i obcy u drugich, a potrzebujący przejścia z jednej strony granicy na drugą, to trochę jak w kinie, i to, co lubię, to jest komunikacja, to jest przechodzenie, nie być w jednym tylko otoczeniu i wchodzić w inne”⁷⁸. Mamy oto do czynienia z „podwójną stratą terytorium, podwójnym pragnieniem reterytorializacji, podwójnym sposobem przeżywania terytorium jako utraconego”⁷⁹. Wyraźnie pobrzmiewają tu echa filozofii spod znaku Virilia, Deleuza i Feliksa Guattariego czy Baudrillarda. Filmy Godarda stanowią wykładnię jego postrzegania świata i relacji międzyludzkich, niewolnych przecieć od pamięci historycznej czy koszmaru wojny bałkańskiej. Reży-

⁷⁷ A. DE BAECQUE: *Godard...*, s. 498.

⁷⁸ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Red. A. BERGALA. Paris 1985, s. 458.

⁷⁹ D. COUREAU: *Jean-Luc Godard...*, s. 28.

ser w twórczości z lat dziewięćdziesiątych wyraża potrzebę oczyszczenia siebie w pejzażu własnego dzieciństwa, oczyszczenia ze skażenia dromosferycznego, które degradowuje relacje człowieka ze swym środowiskiem, sprawiając, że przestrzeń ustępuje na rzecz czasu-świata⁸⁰.

Nowofalowy twórca znany jest ze swej pracowitości, na której opiera szybkość produkowania, realizowania filmów: krótkie metraże robił w 24 godziny, bywały okresy, lata w jego życiu, kiedy potrafił ukończyć kilka filmów rocznie (po 3–4 filmy w latach 1963, 1965, 1967 itd.), poświęcając 2–3 tygodnie na kręcenie zdjęć i dwa razy tyle na montaż i prezentację dzieł. W późnej twórczości także i w tej sferze nastąpiło uspokojenie, wyrażające się m.in. w poświęceniu czasu na ogromny projekt *Historie kina* i inne realizowane wówczas filmy. Szybkość w ujęciu Virilia prowadzi do inercji, zwolnienia, automobilności (winda w wieżowcach zastępuje samochód na drogach). Zrozumieniu tej sytuacji sprzyja filmowa metafora: „Przemieszczenie na miejscu, ujawnienie inercji, która jest udziałem mijanego krajobrazu, jest tym, czym »zatrzymanie na obrazie« w filmie...”⁸¹. Nadmierna prędkość powoduje bezruch, a zatrzymanie obrazu w koncepcji Godarda umożliwia rejestrację zmiany, podkreśla ją. Odnosi się wrażenie, że w nadmiarze obrazów i technologii twórca postanowił przywrócić tym pierwszym ich tożsamość właśnie przez unieruchomienie, spowalnianie ruchu, zwracając tym samym przedmiotom możliwość ich percepcji rozciągniętej w czasie.

W logice zagęszczenia, swoistym nadmiarze obrazów o proveniencji malarskiej i fotograficznej, charakterystycznej dla późnego Godarda, Didi-Huberman dostrzega pochwałę prędkości, charakterystyczną dla zasady montażu odśrodkowego⁸². Paradoksalnie jednak obrazy tu prezentowane są powolne, nieruchome, powtarzalne w logice podwójnej ekspozycji, w czym z kolei Aumont dostrzega rodzaj „protezy widzenia”⁸³. Zaś René Prédal uważa, że *Historie kina* to „film-patchwork stworzony na bazie nieciągłości, cięcia i zerwania,

⁸⁰ Zob. P. VIRILIO: *La vitesse de libération*. Paris, 1995, s. 163.

⁸¹ P. VIRILIO: *L'inertie polaire...*, s. 41.

⁸² Zob. G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko...*, s. 194.

⁸³ J. AUMONT: *Les théories...*, s. 45.

funkcjonujący dzięki repetycji i symultaniczności⁸⁴, których to strategii nie sposób uznać za figury prędkości, zdecydowanie świadczą one bowiem o zwolnieniu-zatrzymaniu. Mimo to nie można w tym kontekście także pominąć znaczenia i funkcji strategii montażowych opracowanych na gruncie wieloletnich praktyk obrazowych, zaś na pewno rozwiniętych i przemyślanych na użytek tego monumentalnego dzieła. Trafnie określa tę praktykę twórczą Joachim Paech jako *wiping*, w którym dokonuje się „przełączenia jednego obrazu na inny tak, iż obraz wymazywany współlistnieje przez pewien czas z obrazem wymazującym”⁸⁵. Coureau uważa natomiast, że to pewien rodzaj terytorializacji organizuje różnorodność i rytm następujących po sobie palimpsestowych obrazów: „paradoksalnie to wideo działa na terytorium historycznym i mitycznym kina, sztuki i myśli XX-wiecznej”⁸⁶. W dalszym ciągu – także po przejściu do wehikułu audiowizualnego – wyczuwalna jest ambiwalencja reżysera w stosunku do prędkości: z jednej strony w twórczości autora dochodzi do głosu nadmiar, prezentacja polegająca na zwiększającym się tempie-szybkości pojawiających się obrazów, z drugiej zaś szereg strategii (m.in. zatrzymanie, przecierki, zwolnienie, powtórki) umożliwiające percepcję i zrozumienie obrazów zmontowanych. Chciałoby się powiedzieć, parafrazując znane słowa: „Pokaż mi wszystko, szybko, szybciej, bliżej”.

⁸⁴ Zob. R. PRÉDAL: *Le cinéma français des années 1990*. Paris 2008, s. 95.

⁸⁵ Por. A. GWÓŹDŹ: *Obrazy i rzeczy*. Kraków 1997, s. 150.

⁸⁶ D. COUREAU: *Jean-Luc Godard...*, s. 34.

Zatrzymane kadry/obraz malarski



Histoire kina (1988–1998)

Pejzaż mądry jak obraz
(Scenariusz do „Ratuj się kto może”)

Pewnego razu były sobie dwa obrazy
(Numer dwa)

Czy obraz malarski lub fotografia wprowadzone w materię filmu – która z gruntu jest ruchoma (bo pozostaje serią uruchomionych obrazów, obrazów w ruchu) – umieszczone, wprzęgnięte w nią, jak ma to miejsce w *Naszej muzyce*, zmieniają swój status? Ewoluuje określenie tego, czym jest film, wpisany z jednej strony w nowe paradygmaty refleksji, ale z drugiej podlegający transformacji ze względu na – integrujące się w nim i ingerujące w niego – nowe technologie, sprawiają dodatkowy problem (jak się wydaje) w próbie rozstrzygnięcia statusu obrazów hybrydyzowanych oraz tych, które na tę hybrydyzację się składają. „Dziś zresztą, kiedy samo pojęcie filmu stało się wysoce problematyczne, o wiele bardziej zasadne wydaje się używanie pojęcia »sztuka ruchomego obrazu«. Film, rzecz jasna, jest bez wątpienia najważniejszą implementacją ruchomego obrazu [...]”¹. W spostrzeżeniu Piotra Zawojskiego wyraźnie widać konieczność powrotu w konstytuowaniu samego filmu, a często również refleksji o nim, do pierwszej zasady kina: podkreślenia swoistości (sprowadzonej do „genetycznej” wręcz umiejętności) wprawiania w ruch obrazów. Nie można przy tym wszakże zapomnieć, iż pojęcie ruchu jest zawsze

¹ P. ZAWOJSKI: *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*. Warszawa 2012, s. 16.

względne, przecież określenie „ruchome obrazy” może równie dobrze podkreślać ich walor mobilności, co wskazywać na to, że w gruncie rzeczy są one nieruchome, ponieważ z łańcucha ich połączeń dają się wydzielić pojedyncze kadry-fotogramy, które w dalszym ciągu są obrazami nadal czytelnymi i źródłowo filmowymi (w pewnym sensie).

O takie właśnie podwójne postrzeganie wszystkich obrazów wprowadzonego w histo(e)ryczny ruch-wir chodzi Godardowi w jego esejach wideo-filmowych. W ścieżce komentującej ciąg obrazów z filmu-wykładu o sztuce *Stare miejsce* twórca zwraca się do swej intymnej rozmówczynie (A.M.M.): „Często mówi się: »w oryginale«, to jest... Oryginał to jest zarazem coś, co odsłania się jako całkowita nowość i coś, co rozpoznajemy jako istniejące od zawsze. Zespół idei, wedle Benjamina, konstituuje pejzaż pierwszy, zawsze obecny”. Wypowiedź ma przynajmniej dwie konsekwencje, istotne dla rozpoznania intencji Godarda w żonglowaniu wielością rozmaitych obrazów, bardzo często cudzych (niekoniecznie przeważa tu sama potrzeba cytatu). Pierwsza to dążenie do powtórnego rozpoznania i zrozumienia tego, co jest teraz, za pomocą tego, co było, z wszelkimi kontekstami uprzednio wpisanymi w obrazy, muzykę, literaturę, filozofię, by uczynić z efektu tej praktyki coś nowego: nowy obraz, nowe znaczenie, jednocześnie jednak nie wyzbywając się uprzednich „wpisów-wdrukowań”. Jakby rządziła tu swoista ekonomia obrazów: w jakim celu produkować nowe, skoro stare są całkiem dobre? Godard ewidentnie nie zamierza dokładać (bez potrzeby) kolejnych obrazów do istniejących już i tak w nadmiarze. „Oryginał / oryginalne” – zastanowienie się nad źródłem słów i obrazów, poszukiwanie ich znaczeń staje się obsesją producenta i reżysera w *Wielkości i upadku małego przemysłu kinowego* (1986). Szczególnie widać to, kiedy postać grana przez Jean-Pierre Léauda pyta znajomych o ilość osób przedstawionych na obrazie malarskim i od każdego otrzymuje inną odpowiedź, każdy bowiem widzi inny obraz, za którym w gruncie rzeczy dla nikogo nic się nie kryje. Reżyser wykorzystuje także znacznie wyraźniejszą, ulubioną strategię – zabawę słowem, która przynosi zupełnie nieoczekiwany skutek: wyraz KISS, przekształca się w SS (wystarczyło ograniczyć pole widzenia). Tym samym następuje kompletny zwrot sytuacyjny: z czulego francuskiego powitania (dwa całusy w policzki) w kawiarni między

kobietą i mężczyzną otrzymujemy nagle historyczną opowieść kelnera o tym, czym było SS i jakie zadanie miało do wykonania. Praktyka ta rozwinie się i stanie zasadą w *Historiach filmu*, do których zdaje się zmierzać każdy projekt twórcy sprzed 1988 roku.

Druga konsekwencja poszukiwania oryginału posiada naturę fenomenalną: obraz to myśl, suma idei kształtujących nasz wyobrażony pejzaż. Pojawiająca się regularnie w namyśle reżysera refleksja o pejzażu i tym, co jest „za nim”, co jest z tyłu, w tym kontekście bezpośrednio wyjawia intencję, iż chciałby on odsłonić to, co stoi za obrazem, pokazać, co za nim się kryje, a w konsekwencji, co kryje się pod ideą. Jego strategia okazuje się zatem efektem niezwykle precyzyjnej serii przemyśleń, w których brak niekonsekwencji oraz radykalnych pomyłek. Późnego Godarda, zwłaszcza z okresu realizacji *Historii kina*, określa się często jako filozofa bądź historiozofa, ze względu na podjętą przez niego próbę przetworzenia i stworzenia na nowo, za pomocą kina i sztuk obrazowych, zgodnie z własnymi konceptami, dwudziestowiecznej Historii. Projekt ten stanowi jednak nie tylko wynik bardzo długiego i logicznego namysłu nad kwestiami praktyk obrazowych oraz okropieństw wojny, lecz jest efektem pogłębionej refleksji natury fenomenologicznej oraz ontycznej, skłaniającej odbiorców do zaawansowanych poszukiwań znaczeń oraz sensów, nie zaś samej tylko identyfikacji źródeł dzieł i cytatów. Swoista dychotomia wizualności jest wszak coraz wyraźniej podkreślana przez włączenie w ciąg ruchomych obrazów tych, które z definicji są niemobilne, te zaś nieustannie mobilizując (zarówno w sensie ich włączenia w ruch, jak i po to, by dzięki temu uruchomieniu odkryć tkwiące w nich sensory, wpisując je w nowy obszar), by jednocześnie zwalniać, zatrzymując (wyciągając z ruchu) te, które niegdyś były ruchome.

Godard właściwie nigdy nie mówi o filmie, raczej posługuje się terminem kino, które przywodzi na myśl tradycję wczesnego kina (i takiego filmu), jego praktykowania – tak przez odbiorców, jak i twórców, wraz z całym kompleksem zagadnień wynikających z natury kinematografii. Lapidarnie określając czasem własny stosunek do kina, pisze: „Ni powieść, ni obraz [w sensie *tableau* – dop. B.K.]. Przede wszystkim tajemnica. Oto kino [...] Tajemnica zatem. Projekcji. Kino tylko projektuje. Przeciwnie do telewizji, która tylko wyrzuca (*rejets*).

Ona wypływa, sączy się, wymiotuje. Ono wyświetla². Kino to kompleks estetyczny, kino jest sztuką – ostatnią sztuką XX wieku: „Kino jest sztuką tak jak nauka jest sztuką [...] Ale telewizja nie ma niczego ze sztuki, raczej z kultury, handlu i transmisji”³. Telewizja zatem w żadnej mierze z kinem równać się nie może; co innego obraz telewizyjny lub wideo, które są właściwymi praktykami, pozwalającymi na artystyczny rozwój. Najczęściej jednak twórca mówi i pisze o obrazie, czyniąc wyraźną dystynkcję między anglosaskim pragmatycznym *picture* (zarówno obraz, jak i obraz filmowy czy fotograficzny) oraz francuskim *image*: „obraz musi funkcjonować *a priori*, poczynając od wewnętrznego dynamizmu zrodzonego z oddzielenia i dystansu wielości elementów, z relacją, która przywołuje aktywne współtworzenie widza / czytelnika” – tak podkreśla tę swoistość Michael Witt⁴. Jeden z bohaterów filmu *Wielkość i upadek małego przemysłu kinowego* przez cały czas pokazuje wszystkim napotkanym przez siebie osobom malarskie reprodukcje, pragnąc określić stopień wrażliwości rozmówców na sztukę; większość z nich – znieczulonych przez wszechwidzialność świata, zmaconego (zanieczyszczonego) medialnie – nie widzi w reprodukcjach nic poza obrazkami; prawie nikt nie powie o nich: „to obrazy”. Przykład filmowy ilustruje stosunek reżysera do nadmiernej produkcji właśnie obrazków medialnych, zwłaszcza telewizyjnych, które niwelują obrazy bez względu na to, jakie są i czym są, nie bacząc na to, czy to wielkie dzieła malarskie i filmowe, sprowadzając je do „obrazka” (pocztówkowej reprodukcji, wymykającej się benjaminowskiej aurze).

W reklamach Girbaud (1987) Godard bardzo sprawnie włączał w dziesięciosekundowe filmy, niczym we flip bookach Mareya, niemal na granicy percepcji, a zarazem na granicy dobrego samopoczucia wrażliwego na szybkie migotanie obrazów odbiorcy, malarskie obrazy, ich reprodukcje serwowane w dużym natężeniu. Predylekcje do

² Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. T. 2: 1984–1998. Red. A. BERGALA. Paris 1998, s. 210.

³ Ibidem, s. 166.

⁴ M. WITT: *L'image selon Godard: théorie et pratique de l'image dans l'oeuvre de Godard des années 70 à 90*. W: G. DELVAUD, J.-P. ESQUENAZI, M.-F. GRANGE: *Godard et le métier d'artiste*. Paris 2001, s. 23.

malarstwa dają o sobie znać od początku jego twórczości, a rozległe aluzje z nim związane widać w niby przypadkowych „zdobieniach” miejsc hotelowych, kawiarni i innych z zawieszonymi na ścianach miernej jakości malarskimi reprodukcjami. Fragmenty filmów zrealizowane techniką niemal malarską – między wieloma innymi: van Gogh w *Szalonym Piotrusiu*, neoimpresjonizm w *Ratuj się kto może*, Cézanne w *Liście do...*, fowizm w *Pochwale miłości* – trudno określić jako standardowe stylizacje, Godarda mariaż z malarstwem jest bowiem znacznie bardziej subtelny, nienachalny, nawet wtedy, kiedy autor „cytuje” wyciągnięte z albumu malarza obrazy. Czasem to twarz dziewczyny, głównej bohaterki, przywodząca na myśl portrety Renoira (choć nie jest ona w szczególny sposób ani podobna, ani wyrafinowanie upozowana), lub inna, przypominająca Marię z licznych przedstawień malarskich albo przywołująca w pamięci intymne obrazy Bonnard w formalnym podobieństwie kompozycji kadru. To raczej pewnego rodzaju wyczucie malarstwa, niezwykła wrażliwość na obraz, który nie musi niczego udawać ani udowadniać. W tej niebezpośredniości tkwi siła filmowych kompozycji, czasem w niewytłumaczalny sposób przypominająca fakturę, techniką (wideo-zwolnieniami), kompozycją lub zbliżeniem twarzy (f)akt malowania.

Owo malarskie wyczucie jest zwykle dość szorstkie u późnego Godarda, wyrażając się w ciągłym pokazywaniu niemal tego samego burego krajobrazu, czasem, wydawałoby się, zupełnie bez uzasadnienia: drogi wijącej się w wiejskim otoczeniu, zieleni drzew, przez które prześwituje słońce osłepiające jadącego samochodem lub pociągiem, nagminnych widoków zwykle wzburzonej, ciemnej wody jeziora (niejednokrotnie „grającej” morze), rozbijającego się o przybrzeżne skały, obrazów nieba korespondujących z wodą. Lokacje te nie są ładne (brak w nich nasyconego koloru, słońca w pełni), lecz w swej niepokojącej zwykłości przyciągają uwagę, stając się istotnym refrenem, kontrpunktem dla rozgrywających się między bohaterami wydarzeń. Taką właśnie funkcję pełnią one w *Nowej fali*, *Imieniu Carmen*, *Pasji*, w niedocenionym filmie, *Król Lear*. Na charakterze związku Godarda z pejzażem zaważył fakt mieszkania na wsi, w naturalnych okolicznościach, które niejednen z reżyserów wykorzystałby zgoła odmiennie: promiennie, ciepło, radośnie. W widokach prezentowanych przez

Godarda jest coś zwykłego, ale niepokojącego jednocześnie, upodobał on sobie bowiem jesienno-zimowe pory roku (a i tak, kiedy spada śnieg i wydaje się bardziej malowniczo – coś się zaczyna, coś kończy, jak w finale filmu *Pasja*, gdy zima jakoby wymogła zakończenie zdjęć do filmu reżyserowanego przez Jerzego). Te bure kolory bądź monochromatyczne zielono-błękitno-granatowo-szare ujęcia nie dość, że korespondują z naturalnym otoczeniem Jeziora Lemańskiego oraz z nastrojem filmów i ich bohaterów, to jeszcze podkreślają i wyłaniają rzadkie w filmach momenty, kiedy pojawia się odmienny kolor: czerwony, żółty, różowy, zwykle pod postacią jaskrawych plam kwiatów: na łące, w ogrodzie, w dzbanku z kwiatami, w rękę bohaterów. Doceniamy wtedy obecność barwy, która wówczas wydaje się bardziej widoczna, wyraźniej wydobyta, zatem znacząca, a przecież filmy twórcy nie są w gruncie rzeczy czarno-białe, lecz naturalnie zgodne z kolorystyką otoczenia. Godard ewidentnie nie lubi jaskrawego słońca południa oraz towarzyszącego mu spektrum barw, woli zmierzch, wieczór, wczesny ranek, kiedy pejzaż i wszystko, co z nim koresponduje, jeszcze nie jest zbyt nasycone kolorem, a raczej spowite szarością, stonowane. Już w drugim filmie, *Żołnierzyku*, bohater, przedstawiając własne *credo* tożsamości narodowo-politycznej, mówi: „Lubię Bretanię – nie lubię południa. W Bretanii światło jest zawsze łagodne, nie to, co na południu”. I z taką deklaracją, włożoną w usta swego filmowego *porte parole*, Godard identyfikuje się do dziś, myśląc o barwie, pejzażu czy kompozycji światła.

W większości późnych filmów Godard wykorzystuje wszystkie znane sobie i przez siebie wypracowane strategie obrazowania (skrótowe określenie wszelkich praktyk i technik związanych z przekształcaniem obrazu, zmianami ruchu, wykorzystaniem walorów różnych materii obrazowych), niejednokrotnie więc nie ma sensu powtarzać i poszukiwać ich w każdym bez wyjątku kolejnym dziele. Istnieją však takie przykłady, które są pierwsze (oryginalne), stanowiąc swego rodzaju studium-matrycę tychże strategii oraz takie, w których reżyser wpłata *tableaux* po to, by doskonalić owe praktyki oraz dopełnić je znaczeniami wynikającymi ze źródła w danym momencie przywołanego, coraz częściej czyniąc z obrazów przyczynę do namysłu nad charakterem sztuki XX wieku. W kontekście malarstwa obecnego

w jego dorobku, niemal w każdym z filmów sygnalizowane są choćby najmniejsze (zarodki) i najbardziej subtelne odniesienia, które nie rzadko mogą być przeoczone: czy to kolor, czy rzucone od niechcenia nazwisko malarza. W trakcie „sesji” fotograficznej w *Żołnierzyku*, kiedy pada słynne: „Kino to prawda 24 razy na sekundę”, wypowiedziane jest także niemal początkowo niezauważalne: „Miała podkrążone oczy, były szare à la Velasquez”. Podobnych śladów-przejawów malarskich intencji, zainteresowań portretami, pejzażami, kolorem, rozsianych, ale też punktowanych w każdym filmie, począwszy od tych najwcześniejszych, jest znacznie więcej. Jednak bardziej niż o kolekcjonowanie wszelkich zauważonych i określonych malarskich „cytatów” chodzi mi o zaznaczenie fascynacji obrazami malarskimi, która wywodzi się z wczesnej młodości, a eksploduje przez rodzaj kino-malarstwa w późnym Godardzie.

„Ja jestem dzieckiem muzeum. Jednak przeciwnie do Malraux, myślę, że to muzeum może być żywe. Kino natychmiast stało się muzeum rzeczywistości, lecz nie spełniło swej funkcji”⁵ – w wypowiedzi tej bez trudu można wywnioskować, jaki jest stosunek twórcy do kina jako archiwum rzeczywistości, a jakie jego podejście do samej rzeczywistości, która jest już obrazem. „Ponieważ dla Godarda od samego początku, jak dla malarzy Pop [zapis zgodny z oryginałem, B.K.], rzeczywistość jest już obrazem, jest już zbudowana przez obrazy i obrazy kina [...] jest on uformowany przez pamięć kinematograficzną” – wspomina w swym eseju Youssef Ishaghpour⁶. Co jednak dla mnie w tym kontekście szczególnie istotne, wypowiedź Godarda to deklaracja niesłabnącej, ukształtowanej we wczesnej młodości namiętności do obrazów i pamięci, także o nich samych.

Wychowany w miłości do muzyki i fotografii przez swą matkę, Odile Monod (pochodzącą ze starej szwajcarskiej rodziny o temperamencie silnie artystycznym i naukowym) oraz zaszczerpiony pasją do rysunku i architektury przez ojca, Paula Godarda, Jean-Luc we wczesnej młodości został naznaczony zainteresowaniem do rysunku, ma-

⁵ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. T. 2..., s. 428.

⁶ Y. ISHAGHPOUR, J.-L. GODARD: *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours 2000, s. 107.

larstwa i fotografii, co było i nadal jest widoczne we wszystkich (chyba to nie nadużycie) filmach, esejach, wideo-filmach i wszelkich wypowiedziach artysty. On sam miał w życiorysie pewien epizod: w wieku 17–18 lat przechodził „okres malarski”, o czym wspomina w jego biografii de Baecque. Namalował wówczas kilka portretów rodziny, autoportret oraz szkice: „Inspiracja jest rodzinna, intymna oraz duchowa, lecz faktura raczej ekspresjonistyczna. Młody człowiek szuka jeszcze swego stylu [...] malarstwo osobiste, ale widocznie inspirowane Pauliem Klee czy Oskarem Kokoschką”⁷. Piszę o tym incydencie, by częściowo usankcjonować ciągle poszukiwania w materii obrazu (jako obrazu samego w sobie), prowadzone niezmiennie od kilkudziesięciu lat przez autora *Do utraty tchu*. Być może to nienasycenie obrazami wynika u Godarda z tej niemal dziecinnej, pierwotnej fascynacji malarstwem, przy jednoczesnym niespełnieniu się w gruncie rzeczy na polu tworzenia obrazów malarskich. Zakładając, iż adaptacją obecnie jest prawie wszystko, co zawiera załączek czegoś innego, szeroko pojętą praktykę intertekstualną czy transmedialność można czy należy wręcz traktować jako nowe mechanizmy adaptacyjne w zmienionych warunkach narracji i produkcji filmowej. Strategie Godarda byłyby więc serią praktyk transformujących obrazy tak, by wywołać ich nowe funkcje i znaczenia w całości, by nie tyle widzieć w nich pochodzenie każdego obrazu, co doszukiwać się tego, w jaki sposób istnieje on poza swym pierwotnym źródłem i czy w ogóle albo jakie to źródło ma jeszcze znaczenie w nowym kontekście. Od pierwszych filmów z lat sześćdziesiątych wiadomo już, że „Godard zaczął włączać w swe dzieła elementy swej kultury”⁸ – na co wskazuje, pisząc o związkach malarstwa i kina u Godarda, René Prédal. Reżyser od zawsze używał też w filmach kolaży i cytatów.

Zwłaszcza *Historie kina* stanowią przebogate źródło nawiązań do innych tekstów-źródeł, zarówno historycznych (archiwalnych), jak i artystycznych (malarskich, muzycznych i literackich). Są one jednak także, a może przede wszystkim, repetytorium stosowanych do-

⁷ A. DE BAECQUE: *Jean-Luc...*, s. 29.

⁸ R. PRÉDAL: *Ecrire et peindre: le god-art et le pop-art*. „CinémaAction” 1989, nr 52: *Le cinéma selon Godard*, s. 95.

tąd przez Godarda zabiegów adaptacyjnych i strategii samych obrazów, które z tych artystycznych praktyk wynikają. To wykładnia jego refleksji nad koniecznością przepracowania pamięci, opowieści małych historii z kina oraz opowiedzenia wielkiej Historii, obecności historii w kinie i kina jako historycznej narracji, to wreszcie deklaracja przywiązania do sztuki, do wartości intelektualnych. Lecz z perspektywy refleksji nad materią kina i filmu czy też – jak woli sam Godard – „filmu-kina” i „filmu-filmu”, owo monumentalne dzieło stanowi także podsumowanie jego zmagania z samą materią obrazu, koncepcjami montażu, kina jako języka i jednocześnie kina jako sztuki.

Ci, którzy zadali sobie trud odkrycia wszystkich źródeł, z jakich korzystał podczas kreacji projektu swego życia, czyli *Historii kina*, wyliczyli, iż w ramach z górą czterech i pół godzin filmu zmontował (czasem kilkusekundowe) ujęcia-kadry pochodzące z 495 filmów (najczęściej przywoływani reżyserzy to: Hitchcock, Lang, Renoir, Rossellini, Bergman), ze 148 książek, powieści, esejów, poezji, 135 obrazów malarskich (Goya, Manet, Rembrandt) oraz 93 dzieł muzycznych⁹. Można się tylko domyślić, ile czasu i zachodu kosztuje tego rodzaju zaktualizowanie wszelkich cytatów w ich źródłach. Czy warto dokonać tego typu rozpoznania? Tak, jeśli ma się świadomość, że nie chodzi o grę, żonglerkę, lecz o tworzenie nowej jakości, tzw. „obrazów-zmontowanych” (określenie Didi-Hubermana). Nie montaż obrazów, ale obraz, który sam jest montażem, powstaje na drodze kolażu, cytatu, zatrzymania, rozciągnięcia, „przecierki”, rodzaju nadekspozycji czy innego zabiegu z repertuaru hybrydyzacji obrazów, palimpsestów lub przypisanej już do niego lub wręcz autorstwa Godarda techniki „między-obrazu”. „Nie istnieje obraz, istnieją tylko obrazy. Istnieje także pewna forma zestawiania obrazów: od momentu, kiedy są dwa, jest i trzeci. To podstawa arytmetyki, to jest podstawa kina [...] Nie ma obrazu, istnieje tylko związek między obrazami” – powtarza Godard¹⁰. Oto podstawa jego koncepcji montażu, fundament jego poczynania z obrazami, a wreszcie zręby jego poetyki, ale także refleksja na temat istoty sztuki i rzeczywistości.

⁹ Zob. A. DE BAECQUE: *Jean-Luc...*, s. 677.

¹⁰ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. T. 2..., s. 430.

Papież Nowej Fali już w latach sześćdziesiątych dokonuje zasadniczego dla siebie rozróżnienia na montaż („bicie serca”) oraz reżyserię („patrzenie”). Utożsamiać się ze spojrzeniem – oto definicja montażu, likwidacja przestrzeni na korzyść czasu, krótkiego snu, ujęcia. Reżyseria to zręczność, montaż zaś to umiejętność przewidywania. Odtąd techniki nakładania zdjęć (bez względu na ich proveniencję), tworzenie swego rodzaju palimpsestów, gdzie spod jednego obrazu wyziera poprzedni, a już pojawia się kolejny i tak prawie w nieskończoność, zwalniania ujęć do zatrzymania, na zasadzie studium obrazu w ruchu aż do stop-klatki, stają się sygnaturą jego bardzo różnych przecież przedsięwzięć wizualnych. „Film genialnie wyreżyserowany sprawia wrażenie prostego następstwa scen, natomiast film genialnie zmontowany sprawia wrażenie pozbawionego jakiejkolwiek reżyserii”¹¹ – ta deklaracja, pochodząca już z 1956 roku, czyli jeszcze sprzed filmowego nowofalowego manifestu (*Do utraty tchu*), pozostaje do dziś aktualnym mottem poczynañ twórczych Godarda, w których nierzadko on sam jest autorem scenariusza, reżyserem, montażystą, narratorem, aktorem.

Z drugiej strony, Godard zauważa, że współcześnie obraz prawie znika, nie ma go. „W zamian istnieje sporo słów na temat obrazu, komentujących go”¹² – twierdzi. W epoce kina niemego, mającego szybko stać się dźwiękowym, gdzie słowa-dźwięki nie istniały w tym samym czasie co obrazy, nawet mniej przygotowani niż my obecnie widzowie potrafili z samego obrazu zrekonstruować historię, powiedzieć, co się wydarzyło. Spróbujmy dziś obejrzeć telewizję bez dźwięku: jest niezrozumiała, **obraz nic nie mówi, nie ma go** – uzasadnia swą tezę filmowiec. Wydaje się, że to także jest siłą napędowa twórcy, który pragnie przywrócić obrazom ich moc sprawczą, włącza się w swych esejach filmowych i pisanych w próbę ich odnowienia, „odkupienia”, jak sam to określa, przywrócenia wiarygodności temu, co się widzi. Podejście to ma swe źródło, do którego sam re-

¹¹ J.-L. GODARD: *Montaż, moje piękne zmartwienie*. Przeł. T. LUBELSKI. W: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Red. A. Gwóźdź. Warszawa 2002, s. 286.

¹² J.-L. GODARD, R. VAUTIER: *Au nom des larmes dans le noir*. W: N. BRENEZ, D. FAROULT i in.: *Jean-Luc Godard. Documents*. Paris 2006, s. 401.

żyser bez wahania się przyznaje; jest to mianowicie koncepcja obrazu wedle św. Pawła, który mówił, iż: „obraz przybędzie w czasie rezurekcji”. Jednak Godard ma na myśli obraz jako odrodzenie, pojawienie się na nowo czegoś, co już było, czegoś z przeszłości. Stąd tak wyraźnie, konsekwentnie, a jednocześnie płynnie łączy się u twórcy refleksja nad obrazem z namysłem nad pamięcią, co zostało bezpośrednio podkreślone w jednej z części *Historii*, 1B *Tylko historia*, gdzie pojawia się napis: „Obraz zmartwychwstania”, by za chwilę przekształcić się w: „Zmartwychwstanie obrazu”. Tym samym Godard nadaje całej swojej pracy znaczenie gestu pragnącego zachować, przywrócić, przypomnieć to, co już być może nie istnieje, staje się nieważne lub zapomniane. Dlatego też tak często, choć niebezpodstawnie, autor stosuje techniki zwalniania zdjęć. Sięga po tego typu zabiegi nie tylko po to, by nadać rytm, umuzykalnić sekwencje, lecz także po to, by wydobyć z przeszłości, wspomnieć, pochylić się nad obrazem-myśłą (jak chce Gilles Deleuze).

Zwolnić to także uwolnić obraz, pozwolić mu znaczyć, wyzwolić sens. Paradoksalnie, w tym wizualnym nadmiarze, przy zasadzie podwójnej ekspozycji, szumie dźwiękowym, zatrzymywaniu raz po raz obrazu, wyodrębnianiu go po to, by następnie poddać jego nagromadzeniu ilości bliskiej granicom percepcji wzrokowej i dźwiękowej, tworzy się przestrzeń do wypełnienia przez nas, odbiorców. Tu nic się nie kończy, tylko przemija i ustępuje miejsca czemuś innemu. Jest to logika „serii” – jak określa się tę praktykę Godarda. Okazuje się, że ma ona swe uzasadnienie nie tylko w serii filmów na ten sam temat czy filmu z komentarzem, których reżyser nie potrafi lub (raczej) nie chce definitywnie zakończyć, ale także w samym załączku, w jądrze każdego z dzieł, tzn. w filmie jako serii „między-obrazów”, które ze swej definicji nie pozostają tożsamo-jednorodne. Po 30–40. latach wciąż aktualna pozostaje kwestia montażu, z wpływem czasu przynoszącego Godardowi zrozumienie obrazu według św. Pawła: jawi mu się „montaż jako zmartwychwstanie życia [...] a idea kina jako sztuki lub techniki montażu”¹³.

¹³ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. T. 2..., s. 246.

Powracając do strategii obrazu jako ram adaptacji i do szerokich związków Godarda z malarstwem, nie można pominąć filmów, które zwykle są przywoływane, kiedy w grę wchodzi aspekt malarski oraz cytowania obrazów malarskich dziełach autora *Do utraty tchu*. Bodaj najbardziej reprezentatywny jest film *Pasja*, stanowiący swoiste studium obrazu i oświetlenia, będący przy tym wypowiedzią o charakterze autotelicznym. Osobiście sięgnęłabym jednak jeszcze wcześniej, do lat sześćdziesiątych. *Szalony Piotruś* z 1965 roku to: „żołnierzyk, który odkrywa z pogardą, że trzeba żyć własnym życiem, że kobieta jest kobietą i że w nowym świecie trzeba być osobliwą szajką, by nie być do utraty tchu” – tyle podpowiada reklama z tamtych lat. Znając tytuły filmów reżysera, nie trudno wyłowić je z tego pasażu słów. Godard bilansuje siebie samego, ale robi to na swój sposób. Pretekstem ku temu staje się – a jakże – książka sensacyjna (polar) Lionela White’a *Demon z jedenastej godziny*, którą reżyser luźno przerabia na własne potrzeby, bardziej odnosząc się do swej filmowej przeszłości niż do literackiego oryginału. Pojawia się tu znany już duet Jean-Paul Belmondo i Anna Karina, jest ucieczka samochodem, tym razem z Paryża na południe, jest i piosenka oraz scena torturowania w wannie (zaczerpnięta z *Żołnierzyka*), a całość wieńczy obraz morza rodem z *Pogardy*.

W zabiegach tych można dostrzec specyficzny powrót do źródeł, także i kinowych, gdyż – co podkreśla François Nemer¹⁴ – zwraca się Godard zarówno do Mélièsa w prymitywnych gagach i efektach specjalnych, jak i do Lumière’ów w chęci filmowania pojedynczych momentów życia raczej niż prowadzenia historii (często przecież u niego pretekstowej). Poza tymi standardowymi już w latach sześćdziesiątych zabiegami, Godard na różne sposoby przywołuje malarstwo w *Piotrusiu...*, tym samym powracając do własnych po części zarzuconych gdzieś po drodze korzeni i zainteresowań. Malarstwo intensywnie obecne jest od pierwszych dosłownie kadrów filmu i to znowu na wielu poziomach, przywoływane w rozmaitych konfiguracjach. *Szalony Piotruś* to nie film, lecz „usiłowanie filmu, to esej filmowy” – tak tuż po premierze wypowiadał się reżyser. Jest to zatem

¹⁴ Zob. F. NEMER: *Godard (le cinéma)*. Paris 2006, s. 51.

raczej zarazem studium obrazu, jak i pretekst, przygotowanie do czegoś, co – jak się okaże – ma dopiero znaleźć swe zwieńczenie w latach osiemdziesiątych. Określenie studium pojawia się zresztą dość często w wypowiedziach reżysera, zarówno sformułowanych na piśmie, jak i wplecionych w „pismo” filmu, przy okazji filmu *Król Lear*; kilkakrotnie powtarza się bowiem napis: „King Lear. Studium”. Studium zwykle odnosi się do dokładnego przyglądania się czemuś, studiowania właśnie, badania: mamy wszak studium obrazowe, portretowe, pejzażowe, studium ruchu. Wszystkie te rodzaje można odnaleźć z łatwością w twórczości Godarda, nawet jeśli nie są one *expressis verbis* nazwane przez reżysera.

Właśnie tym filmem najwyraźniej w tamtym okresie daje się poznać Godard-kolorysta. Główny bohater – prawie metaforyczny, twórca i artysta-pisarz – Ferdynand (Piotruś), leżąc w wannie, czyta *Historię sztuki. Czasy współczesne* Elie Faure’a (historyka sztuki, na którego koncepcje niejednokrotnie Godard się powoływał, a nawet z nimi utożsamiał), akurat cytując obszernie fragmenty przemysleń o malarstwie Velasqueza z akcentem na fragment: „malarze hiszpańscy lubią zmierzch, nie lubią pełnego słońca, w którym kolor płowieje”. U Godarda kolory są jednak jeszcze wówczas nasycone: niebieski, czerwony i biały powracają jak refren, akcent, punkt, zarazem impresjonizm, postimpresjonizm i pointylizm: to niebieski ręcznik, to błękitny garnitur Ferdynanda, to niebieskie morze i niebo czy wreszcie twarz bohatera przed śmiercią, ubranego, a jakże, w czerwoną koszulę. Niebieskie, białe i czerwone filtry (zdjęte z francuskiej flagi) sprawiają, że obrazy w Paryżu stają się monochromatyczne, zaś mocne barwy-punkty-plamy na południu Francji prezentują się w pełnym słońcu, choć bohater mówi: „Nienawidzę 17 godziny, światło jest zbyt ostre”. Niebieski – mężczyzna, czerwony – kobieta (tak zwykle jest ubrana), ciepły / zimny, żeński / męski – to zestaw powracających w kolejnych realizacjach motywów-tematów. Chciałoby się dorzucić do tego wyliczenia malarstwo / film, ale nie na zasadzie opozycji, lecz raczej „kinematyzacji” – jak określa ten mechanizm Aumont (w ślad za Eisensteinem), pisząc, że jest to proces wynikania, pojawiania się obrazu kinowego z obrazu malarskiego, „stawanie się kinem” z obrazu, ale „nie stawanie się ruchem” – kinetyzacją. Dlatego Godard nieczęsto

cytuje dzieła malarskie w sposób bezpośredni, oczywisty, raczej są one przyczynkiem do refleksji, do snucia opowieści o samym obrazie. Finałowa śmierć głównego bohatera z pomalowaną na niebiesko twarzą jest odczytywana jako nawiązanie do samobójstwa Nicolasa de Staëla oraz śmierci Yvesa Kleina (twórcy niebieskich monochromatycznych dzieł). Niebieski to kolor beznadziei, zmierzchu, kontemplacji; to także barwa definiująca Ferdynanda, jego stosunek do świata. Czerwona Marianne z kolei, z plamą krwi na twarzy w finale, jest postacią dynamiczną, aktywną, „z kina” akcji. Widać tu także cytaty malarskie: reprodukcje Picassa, Renoira (ukłon twórcy w stronę zarówno ojca malarza, jak i syna-filmowca), pojawiające się w mieszkaniach jako postery przypięte pinezką do odrapanej ściany bądź wypełniające sobą całość kadru, wręcz kipiące, wylewające się z niego, jak w przypadku *Nocnej kawiarni* van Gogha, stawiające tym samym pytania o ograniczenie kadru filmowego, możliwości jego wypełnienie po brzegi obrazem.

Sally Shafto¹⁵ w artykule o malarstwie i historii wskazuje na trzy okresy w życiu i twórczości Godarda, w których wyraźnie manifestuje on swe metody filmowca-malarza:

- 1) lata sześćdziesiąte – okres popartu, istnienia w jego filmach kultury popularnej;
- 2) lata siedemdziesiąte – dyskredytacja obrazu malarskiego na rzecz poszukiwań nad obrazem jako aktem komunikacji i polityki;
- 3) lata osiemdziesiąte – powrót do idei pracy nad filmem jako pracy malarza: zainteresowanie kolorem, kadrowaniem i kompozycją.

Ratuj się kto może... był zrealizowany w konwencji Szkoły z Barbizon, zaś *Imię Carmen* powstawało pod wyraźnym wpływem fowistów i kadru impresjonistycznego. Najbardziej jednak interesujące, najobszerniej komentowane i opisane oraz rzeczywiście skutkujące najbardziej zaawansowaną formą refleksji o naturze i istocie obrazu są dwa filmy z lat osiemdziesiątych: *Pasja* oraz *Zdrowaś Mario*, obfitująca w liczne plany-obrazy będące reprezentacjami dziewicy. Co ciekawe, w tej trylogii (do dwóch wymienionych dodać na-

¹⁵ Zob. S. SHAFTO: *De la peinture et de l'histoire dans les Histoire(s) du cinéma(s)*. „CinémaAction” 2003, nr 109: *Où en est le God-Art?*

leży *Imię Carmen*), przez wzgląd na ich temat i spójność estetyczną, wszelkie postaci kobiece zakładające wymiar dziewiczej dziewczęcości zagrała ta sama aktorka, Myriem Roussel, będąca w tym wypadku dla Godarda swego rodzaju ucieleśnieniem wizji tego tematu, tak jak niegdyś twarz Anny Kariny stanowiła o obliczu kobiecości w latach sześćdziesiątych.

O ile w *Szalonym Piotrusiu* Godard był owładnięty niczym van Gogh szaleństwem koloru, o tyle 15 lat późniejsza *Pasja* jest opowieścią o poszukiwaniu w obrazie doskonałości, której wymiarem jest oświetlenie. Jeśli światło stanowi zasadę malarstwa i główny element przemysłu Godarda, to – by zgłębić tę kwestię – sięga on do *Strazy nocnej* Rembrandta, *Podboju Konstatynopola* Delacroix oraz do *Łaźni tureckiej* Ingresa i *Mai nagiej* Goi. W ten sposób reżyser tworzy w całości filmu serię, tzw. *tableaux-vivants*, które wyreżyserować ma postać grana przez Jerzego Radziwiłowicza, będąca swoistym *alter ego* Godarda, stojącego automatycznie niejako w środku tychże usiłowań. Film ten bodaj najwyraźniej werbalizuje pytanie o możliwość reprezentacji, o różnice w pracy malarza i filmowca, problemy z oświetleniem stają się wszak pretekstem do rozważań o planie, kadrze, kompozycji, które stanowią istotę pracy zarówno artystycznej, jak i krytyczno-teoretycznej Godarda.

Pasja i *Zdrowaś Mario* mają przynieść przynajmniej częściową odpowiedź na pytanie: „Dlaczego zrobić ten plan, a nie inny?”. Bergala sądzi, iż właśnie w trylogii z lat osiemdziesiątych ta pasja planu stała się bodaj najbardziej dotkliwą (bolesną) kwestią twórcy. Tym bardziej, że temat Dziewicy jest tu (wszech)obecny, wiodący. Jak pokazać Marię-Myriam, z jakiego dystansu, z której strony ustawić kamerę, jak daleko można się posunąć w pokazywaniu niepokazywanego, w uczynieniu widzialnym czegoś, czego nie można zobaczyć? Czy można pokazać coś nie do uwierzenia? W którym momencie przekraczamy granicę, zakaz (incest) zarówno w pokazywaniu w ogóle, w pokazywaniu cielesności, seksualności, jak i w zbliżeniu do świętości? Bolesność tego tematu zdaje się wynikać z rosnącej ciągle świadomości, potwierdzenia przeczucia (istotnego zwłaszcza po latach siedemdziesiątych, kiedy to bliższe twórcy były niszowe formy na granicy eksperymentu komunikacyjno-obrazowego), że w kinie jednak musi istnieć

narracja, film musi opowiadać historię, być o czymś, nie może przekazywać idei samej w sobie, gdyż przestaje być czytelny. Stąd obecność w *Pasji* członków ekipy filmowej, ciągle żądających od reżysera Jerzego: „Daj nam temat”, „O czym jest film?”. Trudne w odbiorze połączenie trzech niemal odrębnych historii: jednej wpisanej w ramy eksplorowanego wcześniej tematu kobiety-produkcji, drugiej dotyczącej reżysera-despoty oraz trzeciej, odnoszącej się do artystycznych poszukiwań w ramach żywych-planów (ożywionych planów-kadrów), uzmysławia bolesną bezsilność twórcy wobec wymagań medium, jakim jest film. Dylematy reżysera filmu przedstawionego w *Pasji* oraz jego rozmowy z fikcyjną ekipą filmową oraz z samym będącym na planie Raoulem Coutardem, operatorem wideo, stają się jakże wymownymi dowodami ciągłego poszukiwania filmowej równowagi.

Laura Mulvey, interpretując twórczość Godarda z tego okresu, dostrzega w *Pasji* oraz we wcześniejszym o dwa lata *Ratuj się kto może (życie)* analogie w ujęciu po raz ostatni z taką mocą i wyrazistością tematów fabryki – ciała – kina. Idzie tu rzecz jasna o cielesność i seksualność kobiety, które stają się dla Mulvey reprezentacją utowarowienia w społeczeństwie przemysłowym. Jednak, co ciekawe, autorka dostrzega w *Pasji* kobietę jako figurę centralną, ale przede wszystkim jako metaforę zagadki, tajemnicy, czegoś nieodgadnionego (jeszcze bardziej efekt ten pogłębi się w *Zdrowaś Mario*), co niejako ma służyć Godardowi w wyartykułowaniu, nazwaniu, zbliżeniu się do tajemnicy kina, kinematografii oraz sztuki w ogóle. W konsekwencji tej refleksji teoretyczka podejmuje także namysł nad obrazowością, pisząc: „Jego [Jerzego, dop. B.K.] pragnieniem jest stworzenie i sfilmowanie w trzech wymiarach żywych obrazów [...] Obrazy, stworzone na płaskiej powierzchni przez malarza, oparte na iluzji głębi i ruchu zatrzymanego na ułamek sekundy, mają być przeniesione z *trompe-l'oeil* powierzchni płótna na *trompe-l'oeil* powierzchni ekranu. [...] Uderzająco piękne żywe sceny odtwarzane są na olbrzymich planach jak labirynty, otwierające przed kamerą ścieżki albo blokujące jej płynny ruch”¹⁶. Oto destrukcja iluzji, zdemaskowanie kina jako maszyny

¹⁶ L. MULVEY: *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*. Przeł. J. MURCZYŃSKA. Red. K. KUC, L. THOMPSON. Kraków–Warszawa 2010, s. 174.

wizualności na rzecz kina jako maszyny widzialności, przezierającej na wskroś ze strategii obrazu, jego funkcji oraz z połączenia trzech, pozornie całkowicie odrębnych, światów: fabryki, sztuki (filmu) oraz hotelu, w którym dwa pierwsze się spotykają.

Jak można się spodziewać, strategie kolażu, cytatu, studium obrazu w ruchu-w bezruchu, obrazu-palimpsestu, obrazu-skoku, między-obrazu nie wyczerpują tematu jakże mocno już okrojonego. Bertrand Roussel¹⁷ zadał sobie trud przyjrzenia się kilkuset obrazom pochodzącym z 368 planów filmu *Alphaville* (1965), by określić plastyczność tego dzieła, przejawiającą się w estetycznej subwersji. W działaniach plastycznych, manifestujących się jako relacja figury i tła, funkcjonowania kształtów okrągłych przeciwstawionych spiralnym, żeńskich oraz kwadratowych (bardziej męskich), w budowaniu specyficznej przestrzeni zamkniętej i ciemnej (korytarze, pokoje) staje się *Alphaville*, dzięki zastosowaniu celowych plastycznych zabiegów, utworem podważającym na poziomie wizualności zasady kina hollywoodzkiego. Dwa filmy z tego samego 1965 roku – *Szalony Piotruś* i *Alphaville* – reprezentując podobne podejście do kształtowania przestrzeni, operują zgoła odmiennymi środkami plastycznymi: w jednym dominuje zurbanizowany, ciemny świat, w drugim z kolei nasyczone kolory w pełnej słońca naturze. Każdy z nich na swój sposób i oddzielnie wyraża tendencje do plastyczności i malarskości. „Każdy obraz Godarda dzisiaj dąży do bycia w tym samym czasie fragmentem świata i jego metaforą, do dania nam do widzenia rzecz samą w sobie i świadomość tej rzeczy. Każdy godardowski plan odpowiada podwójnemu wymogowi »utrzymania« się dzięki własnym siłom i jednocześnie istnienia tylko dzięki montażowi. Każdy kadr to zarazem okno otwarte na fragment pejzażu i obraz (malarski), który go w całości organizuje” – trafnie konkluduje Bergala¹⁸.

„Próbuję pracować jak malarz”¹⁹ – deklaruje Godard („Godard to jest Delacroix” – stwierdza Louis Aragon²⁰), by następnie przeko-

¹⁷ Zob. B. ROUSSEL: *Courbes et subversion esthétique: une approche plastique d'Alphaville*. „CinémaAction” 1989, nr 52: *Le cinéma selon Godard*.

¹⁸ A. BERGALA: *Nul mieux...*, s. 85.

¹⁹ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Red. A. BERGALA. Paris 1985, s. 470.

²⁰ L. ARAGON: *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?: [Dérives.tv]*, dostęp: 20 listopada 2012.

nywująco opowiedzieć o swej pracy filmowego „malarza”, w którym w zasadzie od zawsze tkwiła niespełniona pokusa bycia artystą pędzla. Pasja ta, poza uzdolnieniami malarskimi ujawnionymi w pierwszych próbach portretowych, dała o sobie znać kilkudziesięcioletnim namysłem nad istotą obrazu jako takiego, bez względu na to, czy będzie nim obraz filmowy, wideo, malarski, fotograficzny, jeśli chodzi wszak o ich proveniencje, to w kinie spotykają się one wszystkie i na równych zasadach. „Chciałbym opowiedzieć historię kina nie tylko w sposób chronologiczny, ale raczej bardziej archeologiczny lub biologiczny. Spróbować pokazać, jak zrobiony jest ruch, podobnie jak w malarstwie można opowiedzieć historię, na przykład jak tworzy się perspektywę, lub kiedy wynaleziono malarstwo olejne”²¹ – usiłowanie to spełnia się raz za razem, coraz intensywniej obecne i wypowiedziane w późnym kinie.

Podczas realizacji trylogii „malarskiej” z lat osiemdziesiątych (*Pasja, Imię Carmen, Zdrowaś Mario*) Godard był owładnięty namietnością stworzenia portretu kobiety, kompozycji planu malarskiego, uchwycenia odpowiedniego światła, zrozumienia i przybliżenia tego, co niemożliwe (świętości, ideału) oraz zrealizowania tego, co trudne, czasem niewykonalne. Seria ta to także próba zbliżenia obrazu filmowego do malarskiego – nawiązania wprost do konkretnych dzieł sztuki malarskiej lub zmierzania w kierunku obrazu malarskiego w filmie. Być może da się tu także zauważyć wysiłek idący w drugą stronę, a mianowicie próby ufilmowania obrazu malarskiego, stworzenia filmowego malarstwa, bez konieczności cytowania czy bezpośredniej stylizacji obrazu. Praktykę taką Aumont określa mianem „kinematyzacji” (inspirując się Eisensteinem) obrazu malarskiego. Składają się na nią trzy operacje: diegetyzacji, w której każdy obraz traktowany jest jako świat fikcjonalny; narracji, a zatem inscenizacji fragmentów obrazów postrzeganych jako kawałki sceny; wreszcie psychologizacji, która będąc konsekwencją dwóch poprzednich, wykorzystuje środki filmowe (travellingi, „malowane” pejzaże, ujęcia / kontr-ujęcia) do tego, by stworzyć wrażenie malowania filmem²².

²¹ J.-L. GODARD: *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris 1980, s. 21.

²² Zob. J. AUMONT: *L'Œil...*, s. 121.

Seria o tajemnicy kobiety – obrazu – kina daje kolejne przykłady raczej „usiłowania” filmu niż samych filmów – podobnie jak to było w przypadku *Szalonego Piotrusia*. Z kolei późniejsza o dekadę trylogia szwajcarska w większym stopniu zmierzała w kierunku studium pejzażu, była bowiem bardziej otwarta na zewnątrz, a równocześnie ciągle jednak poszukująca ideału, tym razem w powracających widokach natury oraz utrwalonych kadrach-planach – splecionych lub zbliżonych do siebie rąk, które pokazane w charakterystyczny sposób (w detalu) nawet niewprawnemu odbiorcy przywodzą na myśl wielkie malarstwo, ale i wielką tajemnicę: freski z Kaplicy Sykstyńskiej. „Jestem ogrodnikiem kina” – określa w innym miejscu swe powołanie reżyser. Ogródnik tworzy wszak kompozycje *quasi*-malarzkie, barwne, projektuje ogrody, dogląda je i porządkuje, nigdy nie zaprzestaje swej pracy i wykonuje ją własnymi rękami. Wszystko to składa się na cechy reżysera, montującego, wybierającego plany-ujęcia, komponującego świat filmu; ręce bowiem to od zawsze metafora tworzenia, aktu kreacji właściwego wszystkim „sztukmistrzom” czy też aktu stworzenia wreszcie. Bycie praktykiem, ogrodnikiem kina przywodzi na myśl także inne skojarzenie, a mianowicie (jak objaśnia sam autor): ten sam rodzaj wykonywanych czynności. Obaj: i ogrodnik, i reżyser, wykonują podobny gest – jeden nasadza kwiaty na ziemię, drugi nasadza obrazy w film, wybiera je, nakłada na siebie oraz miesza. Postać ogrodnika staje się „przezroczystym *porte-parole* poetyki kina Godarda”²³.

W nostalgii Godarda do ogrodu, a właściwie do ogrodnika, Bergala dostrzega przywiązanie do pogłębionej lektury Jeana Giraudoux, który zasilił swymi postaciami *Nową falę* czy *Imię Carmen*, a jego słowa: „W tym świecie, gdzie nie mam ogrodu, mam przynajmniej ogrodnika, który mnie śledzi w każdym miejscu”²⁴, reżyser uczynił niemal mottem swych późnych dzieł, gdzie sam po trosze daje się śledzić ogrodnikom, wygłaszającym prawdy życiowe w rodzaju: „Ogród nigdy nie jest skończony; jak proza. Zawsze potrzebuje on retuszu

²³ A. BERGALA: *Autoportrait de Godard en jardinier*. W: Red.: N. BRENEZ, D. FAROULT i in.: *Jean-Luc Godard. Documents...*, s. 414.

²⁴ Ibidem.

w pomysł, w kolorach”. Godard właściwie też nie kończy swych filmów, tworząc serie tematyczne, historyczne, stylistyczne oraz inne, zgodnie z zasadą, iż zawsze można coś zmienić, pozostawić miejsce do wypełnienia białymi, żółtymi, niebieskimi kwiatami-myślami-obrazami. Z wielu przykładów wpisywania koloru w filmy przez malarstwo lub obecność koloru z natury, kwiatów lub jesiennych liści, warto wspomnieć o dwóch zasadach, które je eksponują, czasem łącząc się ze sobą. W filmach, zwłaszcza tych, którymi zawładnęła historia wpleciona we współczesność, pojawia się biała (kremowa) róża – fraza Sophie Scholl, symbol oporu wobec okupacji, eksterminacji, wojny. Ów symbol ocalenia można odnaleźć w, zdawałoby się, dość tematycznie odległych filmach, takich jak: *Niemcy rok 90* (1991), *Pochwała miłości*, *Nasza muzyka*; znaleźć go można także w końcowym epizodzie *Historii kina*, gdzie „rozkwita” w migającej inkrustacji na twarzy-obrazie Godarda; róża jako jedyny ocalały kwiat.

Druga zasada wypływa z czysto malarskiej wizji, kompozycji barwnej, występującej, co prawda rzadko, jako niemal przeniesione na film płótno, tak, że niemal trudno rozróżnić, czy jest to malarstwo, czy pozornie unieruchomiony w długim ujęciu przy prawie zatrzymanej kamerze obraz filmowy, jak ma to miejsce we wspomnianym traktacie o sztuce *Stare miejsce*. Mieszą się tam obrazy: fotograficzny (może to aparat unieruchomił ten widok traw z czerwonymi makami), malarski (może to impresja tak naturalnie oddająca pejzaż) oraz filmowy (może to wreszcie obraz zatrzymany na chwilę z pasażu obrazu łąki, wydobywający pewien „kadr”?). W krótkim metrażu *Wolność i Ojczyzna* (2002) Godard z Miéville, podejmując tytułową problematykę, zwracają swą uwagę na obrazy malarskie, poszukując swoistości kraju Vaudois, szwajcarskich okolic bliskich miejscu ich zamieszkania. Odnaleźć tu można mnóstwo włączonych w łańcuch obrazów filmowych, obrazów oraz ich pierwowzorów – oryginałów w naturze, połączonych z powracającym motywem (w komentarzu-dialogu z offu) (auto)biograficznej powieści szwajcarskiego (lemańskiego) pisarza Charles’a-Ferdinanda Ramuza, *Aimé Pache. Peintre vudois*. Celowy zabieg zestawienia warstw-faktur – malarskiego obrazu, z za którego delikatnie przezierają naturalne widoki znad jeziora w znanym już trybie palimpsestu wideo, z biografią (bliską Godardo-

wi formą wypowiedzi literackiej i malarskiej) oraz próbą wyłuskania szwajcarskiej tożsamości i istoty przynależności doń – skutkuje bardzo precyzyjnym, malarskim efektem.

Ogrodnicy w filmach *Na moje nieszczęście* (na motywach *Amfitriona* 38 Giraudoux) oraz w *Nowej fali* mają jedną cechę: obaj się jąkają (podobnie zresztą jak pracownica fabryki w *Pasji*, która, by się nie jąkać, gra na harmonijce ustnej), zacinają, powtarzają, próbują, nie kończąc zdania, ponawiają mówienie. Nie tylko jednak dźwięk się jąka. Obraz również się zacina, powtarza, miesza, nakłada. Na to jąkanie zwraca uwagę Deleuze, jednak odnosi je przede wszystkim do swoistego bycia w innym języku. Badacz uważa, że po wyprowadzce z Francji Godard jeszcze wyraźniej podkreślił swój szwajcarski akcent, który czyni z niego obcego: „W pewnym sensie zawsze chodzi o to, by się jąkać. Nie tyle jąkać się we własnym mówieniu, ile być jąkaniem samego języka [...] Proust powiedział, że piękne książki zawsze są napisane jakby w języku obcym”²⁵. Idąc tym tropem, można odnieść wrażenie, że praktycznie cała późna twórczość Godarda jest „napisana” w obcym języku, przez to mniej zrozumiała, wymagająca, ale bardziej wyrafinowana, piękniejsza (?). Jąkanie obrazu to przecież znane z filmów wideo-telewizyjnych przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych aberracje ruchu, zmiany rytmu, zatrzymania obrazu, strategie powtórek, które zwracają uwagę na obraz. Godard w licznych wywiadach nie jąka się, ale raczej powtarza, czasem zaś „zacina” w zastanowieniu nad podjętą kwestią, buduje swe wypowiedzi na bieżąco, przez co mogą one sprawiać wrażenie nieskładnych, niechlujnych, ale precyzyjnie przemyślanych.

W refleksji o kinie oraz malarstwie obecny jest wątek oczywistego powinowactwa początków filmu z malarstwem schyłku XIX wieku, co nader często skutkuje konstatacją o malarskim pochodzeniu filmu (realistycznym lub impresyjnym jego nurcie). Można także odwrócić tę perspektywę, co zdaje się czynić Godard, który pragnie w malarzach widzieć filmowców, a w filmie dostrzega na różne sposoby obecne malarstwo. „Manet to człowiek kina”²⁶ – powiada reżyser,

²⁵ G. DELEUZE: *Trzy pytania o...*, s. 49.

²⁶ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. T. 2..., s. 10.

zatem impresjonizm to kino. Malarstwo (impresjonistyczne) ze swą techniką rwania barwnych, minimalnej wielości plam zapoczątkowało prędkość, malować znaczy więc odtańczyć tyle, co kombinować, łączyć plamy, ale też dekomponować, analizować, dotykać okiem; „oko to ręka” – mawiał Manet²⁷. Ale w rzeczywistości w malarstwie impresjonistycznym dostrzec można sposób, w jaki fotografia opracowuje przestrzeń oraz światło. „Tak jak fotografia, impresjonizm jest sztuką chwili, która dąży do stałości – bez unieruchomienia – ruchu”²⁸, podkreśla w swym rozumieniu ewolucji obrazu w ruchu Edmond Couchot. Badacz widzi w malarskich praktykach potencjalność ruchu oraz prędkości, dostrzegając w nich równocześnie antycypację ruchu fotograficznego, filmowego, wideo i cyfrowego. W tej potencji ruchu/bezruchu Godard widzi sens oraz zgodę na wymieszanie oraz potęgowanie obrazów, z których tworzy swe hybrydowe i palimpsestowe wideo-filmowe eseje. Szczególną rolę w analizowaniu, kształtowaniu rzeczywistości w nowatorski sposób zarówno Couchot, jak i Godard przypisują (ulubionemu zresztą przez reżysera), Cézanne’owi. Był to pierwszy malarz, który wyzwolił malarstwo ze szklanej szyby, ustawionej od zawsze między światem a okiem malarza. Cézanne dekodował przestrzeń do impresjonistycznego muśnięcia kolorem, a dodając przestrzeni waloru woluminu, objętości, stworzył bryłę, modulując (jak sam określał tę praktykę) przestrzeń. Twórca ten niejako wymyślił przejście od formy do bryły, od koloru do formy.

O formę upominał się Godard, poszukując odpowiedzi na pytania: jak opowiedzieć historię, jak zrobić film o Lozannie (tu wyraźnie nawiązywał do osiągnięć Cézanne’a), oraz powtarzając z naciskiem frazę: „Głębia i Forma” („Fond et Forme”) w filmie *Wolność i ojczyzna*, zestawiając tym razem swe usiłowania ze studiami nad malarstwem fikcyjnego malarza Paché’a, wysławiającego okolice jeziora. Cézanne zdaje się szczególnie bliski reżyserowi ze względu na sposób postrzegania rzeczywistości oraz formułę kształtowania obrazu. Na szczególną rolę, jaką odegrał ów malarz w historii sztuki, zwraca uwagę Hubert Damisch, autor nowej koncepcji historii malarstwa, zrekon-

²⁷ Zob. E. COUCHOT: *L'image*. Paris 1988, s. 93.

²⁸ Ibidem.

struowanej ze względu na funkcjonowanie w nim obłoku, jego znakowego oraz przedstawieniowego charakteru. Damisch także wydaje się bliski Godardowi przez fakt zainteresowania właśnie „niebem”, chmurami jako przedstawieniami obrazowymi, które nasiliły swą obecność w późnych filmach autora *Pasji*. Badacz pisze: „To bardziej za sprawą tego przesunięcia od wyobrażenia, zaproponowanego wyobraźni, do obrazu, poddanego jako taki percepcji, a nie z powodu dekonstrukcji tradycyjnej przestrzeni, która umożliwiła to przesunięcie, dzieło Cézanne’a jawi się u początku XX wieku jako figura zerwania [...] Zajmując się już nie tyle zapisywaniem impresji, ile przekazywaniem doznań, dążąc uparcie do »realizacji tej części natury, która wpadając nam w oko, daje obraz«”²⁹. Czyż właśnie nie to czyni (lub chciałby uczynić) reżyser *Nowej fali*, wplatając nagle w ciągłość narracji obrazy jakby nie z tego kontekstu, ale z krajobrazu tego miejsca, zatrzymując przez dłuższą chwilę (niemal unieruchamiając) kamerę na chmurach lub wodzie jeziora, tak jakby od początku były one już obrazem: tak filmowym, jak i malarskim? Na tę subtelą różnicę w unieruchamianiu obrazu zwraca uwagę Jean Baudrillard, pisząc – także w kontekście praktyk artystycznych Godarda – „Autentyczny bezruch nie polega na braku ruchu statycznego ciała, lecz na niezauważalnym drganiu, tak jak w wypadku wahadła zegara, które uległo zatrzymaniu, lecz wciąż niepostrzeżenie wibruje. Jest to bezruch czasu w natychmiastowości [...]”³⁰.

Praktyka ta w niczym jednak nie przypomina fotograficznej, ponieważ zwykle w filmach Godard wykorzystuje już istniejące zdjęcia, uprawiając raczej namysł nad obrazem niż z natury czyniąc fotografię. Strategia ta zmierza wyraźnie w kierunku malarstwa. W *Nowej fali*, działając w standardowy sposób, twórca wprowadza napisy na obrazach, stanowiące (roz)działy dzieła, generujące następną kwalifikację, kolejną opowieść, jednocześnie jednak poświadczające powinowactwo z pewnymi konceptami bliskimi twórcy, powracającymi

²⁹ H. DAMISCH: *Teoria/obłoku. W stronę historii malarstwa*. Przeł. P. TARASEWICZ. Gdańsk 2011, s. 306.

³⁰ J. BAUDRILLARD: *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości*. Przeł. B. JABŁOŃSKA. W: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Red. M. BOGUNIA-BOROWSKA, P. SZTOMPKA. Kraków 2012, s. 434.

zwłaszcza w szczególnych momentach filmu, tak jak motto: „De Re-rum natura / De Natura rerum”. Godard powraca do natury, a także do rzeczy, zastanawiając się nad istotą obrazów w rzeczywistości, nad ich prawdziwością, gwarantującą prawdę filmowych bohaterów: kto kim jest? Czy rzeczywiście jeden z bohaterów utonął? Kim jest drugi / jego sobowtór? „Jestem drugim” – głosi napis wprowadzający kolejny rozdział filmu-życia. To z tego namysłu, z działań bohatera wynikają rodzaj oraz zawartość / treść obrazu, bez względu na ontologiczną jego naturę: chmury, woda oraz skały lub duże kamienie omywane falami jeziora.

Od *Listu do Freddy Buache’a* widoki te stają się tyleż powtarzalne, co znaczące jako praktyka malarska w filmie, cytowanie, lecz już nie konkretnych dzieł, a raczej ich rozwinięć oraz malarskich koncepcji, które one egzemplifikują – oto pomysł Godarda na wprowadzenie malarskich inspiracji do filmu oraz uszczegółowienie i wspomaganie dzięki nim własnego rozumienia i rozwijania koncepcji obrazu. *Pasję* rozpoczyna długie ujęcie niebieskiego nieba z jasnym obłokiem (podobne kadry pojawiają się w *Uważaj z prawej*), co wydaje się dość niesamowite, gdyż taka wizja nieba w filmach Godarda w zasadzie nie ma racji bytu, jest aż nadto ładna i idylliczna. Chwilę później jednak – by zniwelować ten „obrazek” – pokazana jest jedna z bohaterek przy maszynie w fabryce, w szumie, chłodzie i szorstkim otoczeniu. Jeśli natura pojawia się w tym filmie, to tylko wtedy, kiedy bohaterka spaceruje gdzieś nad górską, rwącą rzeką, w raczej burzych kolorystycznie okolicznościach, jakby podglądana spomiędzy drzew. W *Pasji* uwaga filmowca skupia się zresztą na innym problemie malarskim oraz filmowym – oświetleniu. Znacznie bliżej malarskiego konceptu w sensie kolorystycznych oraz kompozycyjnych reprezentacji zachmurzonego nieba oraz wzburzonej (najczęściej) wody lokuje się reżyser w *Imieniu Carmen*, *Nowej fali* oraz *Pochwale miłości*, prawie egzemplifikując teorię o spojrzeniu i stworzeniu, a nawet byciu obrazem w tym spojrzeniu, „w rzucie oka”. Niemal na przemian występują tu obrazy zakorzenione w subiektywnym sposobie postrzegania głównego bohatera (w *Pochwale miłości*) lub obiektywnym widzeniu kogoś, spojrzeniu zamieniającym w obraz.

Spojrzenie jako akt twórczy. Ujęte w kadry obrazy splełtanych gęstych chmur w ciemnogrnatowej tonacji stają się refrenem w trakcie ucieczki oraz ukrywania się pary kochanków, Carmen i Jo(sephe), w domu na odludziu, nad morzem, którego ramy równie często stają się swoistym tłem, ale też natrętną egzemplifikacją metafory *pars pro toto*. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy widz jest w stanie przewidzieć następstwo planów, wynikające z powtarzalności w rodzaju: zbliżenie się pary do siebie, następujący potem obraz wody uderzającej o brzeg, wreszcie ekspozycja bohaterów już po akcji. Fale z dynamizmem rozbijają się o skalisty brzeg, a kamera przygląda się temu niczym fascynującemu zjawisku o niebywałej mocy, niemal zatrzymując obraz (choć fale płyną), z pewnością zaś zatrzymując naszą uwagę, jak na obrazie malarskim. Jeszcze bardziej przekonujące są obrazy chmur, które, zmieniając się z mniejszą prędkością, prowokują do zastanowienia się nad tym, czy to długi plan-kadr filmowych chmur, czy też fragment (zbliżenie-detal) z gigantycznego obrazu autorstwa Turnera, Courbeta lub Constablę'a (tym bardziej można wątpić w dokładną proveniencję, im lepiej zna się predylekcję Godarda do umieszczania samych obrazów czy ich reprodukcji w swych filmach).

Ponawiane ciągle widoki nieba i wody nie zgadzałyby się z kolei z umiłowaniem Godarda dla Cézanne'a, w którego obrazach nie znajdziemy tych obszarów. Tymczasem w filmach reżysera z późnego okresu bez liku jest naturalnych skał (już nie kamieni miasta, co było zdecydowanie podkreślone przez autora w *Liście...*). Idealną wręcz syntezę swych „obsesyjnych” krajobrazów Godard zawarł w fowistycznym pejzażu – obrazie z podróży Edgara (to także tytuł książki, na której podstawie częściowo została oparta *Pochwała...*), który kończy pierwszą część filmu, potem odtwarzając retrospekcję wydarzeń „dwa lata wcześniej”. Szafirowe niebo, wpływające do bazaltowego w barwie (odnieść można wrażenie, że nawet w konsystencji) morza, zanurzonego w żółtej poświacie słońca, z czerwienią zachodu oraz czernią olbrzymich skał wynurzających się z tej obrazowej konstelacji – oto jeden z najwspanialszych krajobrazów zatrzymanych w kadrze dzięki technologicznej obróbce obrazu, a jednak sugestywnych, pociągających, rzeczywistych. Godard pogodził tu preferowane widze-widoki impresjonistów: chmur, obłoków, nieba, wody, z koncep-

cją skał, brył i mocnych form Cézanne'a. „Cézanne, gorliwy czytelnik *De Natura rerum*, twierdził, że aby dobrze namalować krajobraz, musiał najpierw poznać jego podstawy geologiczne. Dlatego na prekursor studiów nieba i obłoków jego romantycznych i impresjonistycznych poprzedników tyle tu studiów skał, uchwyconych w ich rozwarstwieniu, złomach, uskokach, których analizę w kategoriach doznań kolorystycznych posunął aż do nadawania im wyglądu kłębowiska chmur [...]”³¹ – spostrzeżenia Damischa prowadzą do materialistycznego ujęcia malarstwa, które ma ujawnić nośnik, płótno jako element znaczący. Wydaje się wręcz, że nadal pozostajemy w polu rozważań Godarda, któremu przecież idzie głównie o nośnik-obraz-dyspozytyw w teorii kina i sztuki.

Od początku namysłu nad kinem Godardowi zależało na dostrzeżeniu materialności filmu. Stąd bierze się wplatany nieustannie w jego dzieła, także i te z późnego okresu, motyw fabryki jako (zdaniem niektórych) symbolu „utowarowienia”. Trafniejsze jednak w przywoływanym tu kontekście byłoby stwierdzenie, że obrazy fabryki, fabrykantów oraz robotnic (najczęściej są to bowiem kobiety) podkreślają wymierny walor materialności obrazu. Przecież wspomniane powtarzalne obrazy chmur i wody oraz skał spełniają w filmach Godarda zasadniczą rolę spowolnienia narracji, zatrzymania obrazu, pięknego wybicia z rytmu ciągłej historii. Strategie te niekoniecznie mają jednak walor kontemplacyjny. Należałoby raczej postrzegać je podobnie jak w pocézannowskim malarstwie, reprezentowanym na przykład przez Ferdynanda Légera, u którego następuje powrót obłoku, ale już jako „odmystyfikowanego”, ryzykownego, unieruchamiającego elementu³². W filmach Godarda obrazy chmur oraz wody unieruchamiają dwojako. Po pierwsze, jako elementy nienależące bezpośrednio do diegezy filmu, wtrącone, służące rozdarciu tkanki filmowej, tej materialnej, dotyczącej filmowych obrazów, lecz także samego wątku narracyjnego. Po drugie, same te obrazy stają się niemal nieruchome za sprawą znanej oraz powtarzanej przez reżysera praktyki długich ujęć-planów o statusie „zatrzymania” obrazu (przy zastrzeżeniu jed-

³¹ Ibidem, s. 309.

³² Ibidem, s. 311.

nak, że chmury dyskretnie się przesuwają, zaś fale wykonują choćby znikomy ruch). W pewnym sensie w filmach późniejszych niż *Ratuj się kto może...* nastąpiło wyraźne przesunięcie od praktyk ekstremalnego zwalniania obrazu, wynikającego w dużej mierze z fascynacji w oswajaniu i eksperymentowaniu z medium wideo, do innego rodzaju zatrzymań oraz zwolnień, tym razem o malarskim rodowodzie. Skłonność Godarda do ukazywania nieba w jego różnych odsłonach: od lazuru („Jak pokazać lazur – niebo?” – pyta), przez kłębowisko granatowo-szarych chmur, po spokój zachodu słońca nad morzem, jest efektem namysłu zarówno malarskiego, jak i naukowego nad „jakością” nieba³³. Chmury i ich wygląd to efekt złożonych mechanizmów przyrody: czynników atmosferycznych. Nie sposób uwierzyć, iż reżyser zdałby się tu na przypadek.

Wideo-montaż obrazów – nakładanie, zestawienia, inkrustacje występujące w reklamach Girbaud i innych esejach wideo-filmowych z lat osiemdziesiątych – ustępują miejsca innej, również malarskiej praktyce czy też strategii „kinematyzującej” malarstwo. Sporo w obu trylogiach, „malarskiej” oraz „szwajcarskiej”, lecz także w *Pochwale miłości* czy *Uważaj z prawej*, „kompozycji”, które można byłoby przybliżyć przez określenie: efekt „zwierciadła”. Zamiast palimpsestów obrazowych i hybrydyzacji, Godard zaczyna używać niezwyklej w swej wymowie złożonych odbić w szybach okien, na które składają się obrazy odbitego krajobrazu, nałożonego na twarz postaci stojącej w oknie. Dodatkowo, w wyniku załamania odbić, dochodzi do tego kolejny obraz widoczny z innego okna, z inną postacią w tle (*Nowa fala*). Efekt ten jest podobny w istocie do tych powstałych w wyniku działania technologii, tu jednak wydaje się bardziej związany z conceptami oraz praktykami malarskimi, jakby mniej ingerujący w materię obrazu, za to nieco delikatniejszy oraz plastyczny, wysublimowany. Wynika to z niezwykle skrupulatnie przemyślanej strategii autora, który pozostaje wierny swym poszukiwaniom „ciała” obrazów oraz przemyśleniom na temat sztuki. Jeśli niemal wszechobecna w filmie woda nie odbija obrazu świata, a nawet nieba (a tak jest w tych przykładach), to sam obraz musi znaleźć swe powtórzenie, „serię”, swo-

³³ Por. namysł DAMISCHA. Ibidem.

je *trompe-l'œil* w inny sposób, w innym miejscu – na przykład w klasycznej multiplikacji odbić.

Louis Marin, inspirowany przemyśleniami Pierre'a Charpentrat na temat *mimesis* oraz *trompe-l'œil*, wychodzi poza klasyczne rozumienie łamania reguły gry perspektywicznej, sugerując, iż ta złożona relacja oparta jest na stosunku przyjemności oraz władzy: „Ale aby przedstawić »rzeczywistość«, obraz jako powierzchnia-podłoże powinien istnieć: w obrazie i poprzez zwierciadło obrazu rzeczywistość jest projektowana w swoim obrazie, a oko odbiera świat w nim i poprzez niego. Spektakularność-spekularność: okno jest zwierciadłem”³⁴. Woda nie pozwala na zaistnienie zwierciadła, lecz Godard pozwala się jej wdrzeć jeden jedyny raz (ze wszystkich zrealizowanych przez siebie filmów), w obraz, w którym zalewa wnętrze pokoju bohatera stojącego w oknie i wpatrującego się w dal morską w *Pochwale miłości*. Nowa fala, przychodząca po innej fali, fale wdzierające się do pokoju, przekraczające granice, zalewające trwającego, unieruchomionego w nich bohatera. Fala, która wdziera się w obraz, która płynie w obrazie i na obrazie – płynność to zmiana, ale jednak zwolnienie, jak w obrazie, który rezygnuje z prędkości na rzecz stałości, ale jeszcze nie całkowitego „zamrożenia”. W istocie chodzi tu o efekt obecności (nie rzeczywistości), o „nieznośną nieprzezroczystość Obecności” – zgodnie z określeniem Charpentrat – w sieci odbić, którymi Godard uplastycznia film. Widz powinien odczuć jego obecność, nie pozwolić ponieść się iluzji, której tam w istocie nie ma. Pejzaż chthoniczny to pejzaż okolic, w których mieszka, to jego pejzaż.

W ostatnim (jak dotąd; kolejne, *Adieu au langage*, planowane jest na 2013 rok) dziele: *Film. Socjalizm* (2010) woda wlewa się w obraz, całkowicie przejmując nad nim władzę. Wszystko – z góry już, intencjonalnie – jest spowolnione, akcja rozgrywa się bowiem na ogromnym statku wycieczkowym, pozostającym w ciągłym, ale wolnym – biorąc pod uwagę inne współczesne środki transportu – ruchu. Statek funkcjonuje tu jako egzemplaryczna Foucaultowska heterotopia, a więc

³⁴ L. MARIN: *Przedstawienie i pozór*. Przeł. P. MOŚCICKI. W: IDEM: *O przedstawieniu*. Gdańsk 2011, s. 363–364.

„realna przestrzeń podważająca inne przestrzenie”³⁵, jako obiekt „zawieszony” pomiędzy wodą a niebem, które jako jedyne oddziaływają na niego samego i jego pasażerów, w nieograniczoności ograniczając swą naturą jego ruch. Statek i morze z wpisanym w nie oporem materii – a zatem wkalkulowaną powolnością oraz płynnością – jawią się jako przeciwstawione logice odrzutowej nierzadko prędkości samolotu. Poza figurą prędkości samochodu (w licznych filmach z całej twórczości) czy pociągu lub nawet samolotu (*Uważaj z prawej*), które nie są ekstremalne w szybkości pokonywania przestrzeni, zwrot do statku – metafory globalnego zwolnienia w czasach globalnego przyspieszenia – staje się rodzajem podsumowania intencji Godarda, opowiadającego się za zwolnieniem ruchu, nie tylko w obrazie czy obrazu, lecz świata.



Film. *Socjalizm* (2009–2010)

Wychodząc od własnej koncepcji „obrazu filmowego jako kartki pocztowej”³⁶ – poczynwszy od lat sześćdziesiątych, umiejscawiając

³⁵ A. SEKULA: *Spoleczne użycia fotografii*. Przeł. K. PIJARSKI. Warszawa 2010, s. 242.

³⁶ Absolutnie odmienne zdanie na temat obrazu filmowego miał André Bazin, który twierdził coś przeciwnego: Obraz nie jest kartką pocztową.

w filmach (*Do utraty tchu*, *Kobieta jest kobietą*, *Karabinierzy*³⁷, *Szalony Piotruś*) szereg reprodukcji malarskich arcydzieł na kartkach pocztowych – Godard zmierza w kinie późnym do studiów nad obrazem filmowym, posiłkując się przy tym badaniami nad malarstwem (najczęściej pracami historyka sztuki, Eli Faure’a) oraz inspirując się w dużym stopniu samymi dziełami malarskimi. Jałowe dla filmowego malarstwa okazały się lata siedemdziesiąte, lecz już wraz z pracami reżysera nad jego „drugim pierwszym” filmem zainteresowania te powróciły z niebywałą intensywnością. Jednocześnie „rozgorączkowane” poszukiwania odpowiedniego sposobu opowiedzenia historii Paula i jego „kobiet” zbiegły się w czasie z – albo wręcz nawet podyktowały – naturalnym efektem, zwrotem ku malarstwu właśnie.

Obraz wideo, wyzwalać nowe pokłady filmowej ekspresji i „manipulowania” ruchem, uzyskując rodzaj nad-percepcji, zbyt dokładnego oglądu realności, równocześnie związał obrazy wideo-filmowe z impresją natury czysto niemal malarskiej. Serwując widzom swego rodzaju „nadpercepcję” w największej ilości ujęć *Ratuj się kto może (życie)*, a przez to umożliwiając im „naukę” obrazów zwolnionych, doprowadzonych prawie do zatrzymania, Godard zmierza do analizy rzeczywistości bliskiej impresjonistom. „Seria nielimitowanych niestabilności”³⁸ – jak praktyki zatrzymywania obrazów w filmie nazwał Dominic Païni – którą twórca rozpoczął lata osiemdziesiąte, będzie towarzyszyć reżyserowi w kolejnych projektach, w większym zakresie zabiegi te zostaną jednak oparte na swoistej monumentalizacji ruchu w ciągłości, uzyskanej dzięki cytowaniu nieruchomych z zasady malarstwa oraz fotografii czy też technice nadimpresji i inskrustacji. Pozostają nadal w pamięci zwolnienia ruchu jadącej na rowerze Denise, za którą w tle tworzy się impresyjny krajobraz, zbudowany z rozmytych plam zieleni drzew czy też widok oślepiającego słońca przeświecającego przez konary drzew, widzianego z perspektywy jazdy samochodem (Paul z *Ratuj się...*, Jerzy z *Pasji*, bohater w pociągu z *Uważaj z prawej*). Poza transformacją ruchu obrazów, obok obser-

³⁷ Którzy zachłysnęli się światem w pigułce fotografii oraz pocztówek przywiezionych do domu jak łupy wojenne.

³⁸ Cyt. za: C. CHIK: *L'image paradoxale...*, s. 160.

wacji krajobrazu „w ruchu”, czyli efektu rozmazania obrazu, pojawia się tu dodatkowy element – tak zwana aberracja światła, a więc naukowo (astronomicznie) wyjaśniony efekt świetlny, będący skutkiem ruchu obrotowego Ziemi, najlepiej ilustrowany właśnie w momencie uchwycenia migawką aparatu fotograficznego lub obiektywem kamery świetlnych przebłysków, które oślepiając, niweczą sam akt patrzenia, zwracając tym samym uwagę na obraz. Impresjoniści łączyli wszak natychmiastowość, momentalność z dogłębnymi studiami nad światłem. Naukową kalkulację pogłębiło jeszcze malarstwo postimpresjonistyczne (pointyizm), z matematyczną dokładnością operując nakładaniem barw w celu stworzenia niemal „skalkulowanego” (cyfrowego) obrazu.

„Przed Lumièrem jednym z wyzwań malarstwa było reprodukcje chmur, deszczu, wiatru, morza, tęczy, światła. Są one ulotne, efemeryczne, niereprezentowalne. Po Lumièrze nie ma już obłoków w malarstwie, nie ma już naiwnych obłoków. Stają się ironiczne jak u Daliego, parodystyczne u Magritte’a”³⁹ – pisze Jean-Luc Douin. Godard zaś stosuje odmienną jeszcze praktykę; filtruje elementy natury, stwarzając z obłoków, wody i pejzażu wrażenia odnalezienia czegoś wyjątkowego w czymś zwykłym, codziennym. Pejzaż staje się aktorem, który umożliwia zbliżenie się do sekretu mistrzów malarskich. Monet był pierwszym filmowcem, zaś Lumièr ostatnim malarzem impresjonistą⁴⁰ – w ten sposób Godard rozumiał ciągłość sztuki kończącą się na kinie, przy czym reżyser *Wjazdu lokomotywy na stację La Ciotat* (który Godard zręcznie wkomponował w obrazowe podboje karabinierów w kinie, ze znaczącą sceną, gdy jeden z nich uwierzył w obraz na tyle, że zapragnął się w nim znaleźć) potrafił w zwykłym, codziennym życiu odnaleźć elementy nadzwyczajne. Takie zadanie stawia sobie reżyser *Pasji*, eksplorując bliskie swemu spostrzeganiu świata krajobrazy, widoki, rzeczywiście sprawiając wrażenie, że oko i widzenie mają moc sprawczą czynienia obrazu w naturalny sposób przez wzgląd na sam fakt spojrzenia, łączący je z aktem myślenia i tworzenia.

³⁹ J.-L. DOUIN: *Jean-Luc Godard. Dictionnaire des passions*. Paris 2010, s. 301.

⁴⁰ Tezę Godarda rozwija w pierwszym rozdziale książki *L'Œil interminable* Jacques AUMONT.

Błyski – często wykorzystywane, unaoczniane przez Godarda właśnie w sytuacjach, kiedy obiekt jest w ruchu i przygląda się mijanemu krajobrazowi – stają się jednym z elementów rozgrywki o światło, pytaniem o kwestie oświetlenia w filmie, malarstwie, fotografii. Autor *Pogardy*, jak Velasquez, nie lubi wszak pełnego światła, dlatego też jego obrazy są „namalowane” w zgaszonej kolorystyce, pozbawionej ekspozycyjnej natury pełnego słońca, nazbyt jasnego światła, za to utrzymanej raczej w ciemnych tonacjach, w *chambre noire*⁴¹ (nie *chambre claire*), miejscach często celowo jakby niedoświetlonych, czego znakomitymi egzemplifikacjami są filmy „klasycznie” już postrzegane jako studium światła: *Pasja*, *JLG/JLG. Autoportret zimowy*, *Histoire kina* oraz *Żegnaj TNS* (1996), gdzie Godard wygłasza pożegnalny wideo-psalm, prawdopodobnie u siebie w domu, stojąc pośrodku pokoju w całości niemal pogrążonego w ciemności, z jaśniejszą plamą światła za plecami, wypowiadając do kamery podziękowania za działalność teatru w Strasbourgu.

Poszukiwanie w obrębie filmowych praktyk skutkujących dekompozycją ruchu dąży wszak do nadpercepcji, widzenia więcej, lepiej, a na pewno inaczej, do postrzegania rzeczywistości w odmienny sposób, zmierzania do obrazu malarskiego. Aumont wprost stwierdza, że praktyki wywodzące się z eksperymentów nad ruchem, a zwłaszcza z technik mieszania obrazów, prowadzą do malarstwa, z niego się zresztą wywodząc. Mieszanie obrazów uważa on zresztą nie bez racji za praktykę typową dla kina niemego, awangardowego oraz eksperymentatorskiego, co z kolei precyzyjnie zbiega się z predylekcją Godarda do działania właśnie w obszarze tych rodzajów kina (w pewnym sensie także niemego, za sprawą rozlicznych aluzji i cytatów oraz uwielbienia reżysera do obrazów sprzed przełomu dźwiękowego). Czy oznacza to, że każdy kadr Godarda, na dłużej zatrzymany lub całkowicie unieruchomiony, staje się zrazu obrazem malarskim? Spowolnione w ruchu obrazy zmierzałyby wówczas wprost do impresjonizmu, a z kolei obrazy nałożone na siebie w inkrustacji do kubizmu (wszak nawet malowidła z Lascaux można uznać za przejaw fazowania ruchu).

⁴¹ Bardziej *camera obscura* niż *camera lucida*.

Wziąwszy pod uwagę szereg uwarunkowań już wypowiedzianych – np. dbałość o kompozycję kadru zatrzymanego lub eksponowanego w długim ujęciu, odniesienia do technik i teorii malarskich, oświetlenie oraz zawarte w filmach studia nad obrazem jako takim – można przyjąć, że w wielości przypadków kadry-obrazy-plany spełniają warunki bycia malarskim obrazem. Techniki obrazowe, wspomniane nie bez znaczenia zainteresowanie widokami wody oraz nieba czy stosowanie długich ujęć przypominają filmowy impresjonizm w wydaniu Jeana Epsteina, ale także Abła Gance’a, fragmenty dzieł którego (zwłaszcza *Napoleona*, 1927) przywoływane są w *Historiach kina*. Można uznać, iż Godard lokuje się ze swymi pomysłami filmowymi oraz teoretycznymi niezwykle blisko koncepcji pierwszej awangardy francuskiej. Sądzę, że szczególnie związany jest w swych rozważaniach oraz rozwiązaniach formalnych, a nawet w wyborze tematu z pierwszym (po Eisensteinie) teoretykiem-filozofem kina, a równocześnie filmowcem: Epsteinem. To właśnie w jego pomysłach Païni dostrzegaliśmy już wówczas „broń przeciw akademizmowi fabuły przemysłu filmowego”⁴² (jakże bliskie Godardowi jest takie sformułowanie powołania filmowca). W odczuciu twórcy z lat czterdziestych długie ujęcia zmierzające do zwolnień obrazu oraz mroczne widoki morza i sztormowy nastrój budowały poetycką grozę oraz napięcie w najbardziej dla tych przejawów reprezentatywnym filmie, *Tempstaire (Zaklinacz burzy)*, 1947). Były to wszak ulubione środki awangardzisty, służące transformacji dramaturgii w plastyczną abstrakcję⁴³.

Godard jest z pewnością spadkobiercą Epsteina w sposobie podejścia do materii filmu, ale i samego obrazu. Najbardziej znane przykłady nakładania obrazów, nadimpresji oraz zwielokrotniania widoków, znane z *Upadku domu Usherów* (1928) oraz *Wiernego serca* (1923) przypominają charakterystyczne dla nowofalowca warstwowe konstrukcje obrazów, z ich specyficznym oświetleniem, utrzymanym w niskim kluczu, operującym światłem „naturalnym” lub snopem światła eksponującym kinematograficzną naturę projekcji filmowej. Podob-

⁴² Cyt. za C. CHIK: *L'image paradoxale...*, s. 194.

⁴³ Zbigniew CZECZOT-GAWRAK podkreśla, iż *Zaklinacz burzy* to pierwszy eksperyment przeprowadzony według koncepcji Epsteina w jego reżyserii. Por. IDEM: *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*. Warszawa 1977, s. 124.

nie inspirując się malarstwem impresjonistycznym i postimpresjonistycznym, obaj twórcy dostrzegają genetyczną odmiennność malarstwa i filmu oraz ich zawsze „autotematyczny” charakter. Epstein pisze: „Tak samo jak najprawdziwszym i najgłębszym tematem wszelkiego malarstwa jest samo malarstwo, tak najprawdziwszym i najgłębszym tematem kina nie może być nic innego jak samo kino”⁴⁴. To jakże współcześnie brzmiące przekonanie zbiega się z rozważaniami Godarda na tematy sztuki oraz kina jako ostatniej sztuki XX wieku, a także z jego przekonaniem, iż: „wyjątkowa oryginalność kina polega na tym, że potrafiło opowiedzieć tę Historię [chodzi o *Historie kina* – przyp. B.K.] swoimi własnymi środkami. Ze względu na swą naturę i dzięki fotografii, może ono reprezentować rzeczywistość odmiennie niż malarstwo”⁴⁵. Obu twórców dzieli kilkadziesiąt lat w rozwoju historii kina oraz odmienne doświadczenia związane z eksperymentami obrazowymi, lecz zasada myślenia o kinie pozostaje u nich jeśli nie ta sama, to bardzo podobna.

Epstein był niezwykle przewidujący w zakresie operowania ruchem w filmie oraz wrażliwy na autoteliczny potencjał kina. Pisał, „że kino daje szczególny rodzaj poznania, przedstawia bowiem świat w jego nieustającej mobilności, co pozwala nam przekroczyć granice fizjologiczne”⁴⁶. Modulacje ruchu, zmiany w prędkości obrazów, ruchy samego aparatu kierują uwagę ku kwestii pejzażu, będącego ważkim tematem w *Zaklinaczu burzy*. Choć Epstein – podobnie jak Louis Delluc, twórca pojęcia – odnosił się do fotogenii, to przede wszystkim była ona dlań podkreśleniem swoistości kina ze względu na ruch, zmianę: „Fotogenia, wśród wszystkich innych logarytmów rzeczywistości jest logarytmem ruchu [...] Wielki plan, klucz od sklepienia kinematografii, wyraża najpełniej fotogenię ruchu [...] Nie trzeba się wyrzekać pejzażu, ale trzeba go adaptować”⁴⁷. W filmach Godarda, bez wyjątku, wielki plan funkcjonuje jako rodzaj portretu kobiecego, jakże

⁴⁴ P. HILLAIRET. Cyt. za: I. KOLASIŃSKA-PASTERCZYK: *Francuska szkoła impresjonistyczna*. W: *Historia kina*. T. 1: *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2009, s. 730.

⁴⁵ *Jean-Luc Godard par...* T. 2, s. 10.

⁴⁶ A. HELMAN, J. OSTASZEWSKI: *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk 2007, s. 37.

⁴⁷ Z. CZECZOT-GAWRAK: *Zarys dziejów...*, s. 123.

często odnosząc widza do znanych konwencji malarskich: Moneta, Renoira, Bonnard, Velasqueza oraz innych filmów (najczęściej jest to *Joanna d'Arc* Carla Theodora Drejera, 1928), zarazem jednak ów pejzaż twarzy kreuje także znaczący rodzaj zamyślenia, zatrzymania uwagi na tym, co tylko pozornie unieruchomione, a w rzeczywistości dynamiczne za sprawą potencjału tkwiącego w fotogenii. Zamiłowanie twórcy *Pasji* do akwaticzno-górskiego pejzażu, z uwzględnieniem istoty chmur i nieba, w tym kontekście także przemawia za powinowactwem z impresjonizmem w wydaniu Epsteina, który uznawał rolę krajobrazu, podkreślając zdolność kamery do animowania natury oraz jej analityczną moc, jakże bliską, zdawałoby się teraz, konceptom Cézanne'a.

Mimo iż Godard zdawał sobie sprawę z wyjątkowości transformacji ruchu i obrazu w ruchu, motywował swe kombinacje w podobny sposób, jak czynił to pół wieku wcześniej Epstein, który był przekonany, iż: „Nawet naturalne gesty i odruchy trzeba przedłużać, przetrzymywać, stylizować, ponieważ reprodukowane w rytmie naturalnym są nieczytelne. Dopiero rejestracja w tempie 30–40 klatek na sekundę pozwala zatrzeć wrażenie fałszu gry aktorskiej”⁴⁸. Nie tyle zatem chodziło o „zwykłą” fotogenię jako coś ładnego czy uczuciowego lub nastrojowego, lecz o prawdę i zatrzymanie uwagi odbiorcy, co było ważkim powodem zwolnień ruchu oraz zmian rytmu również dla Godarda, któremu zależało na tym, by widz się zatrzymał i zobaczył to (pomyślał o tym), co jest w obrazie. Jednocześnie nurtujące twórcę pytanie o to, co jest za pejzażem, co jest z tyłu pejzażu, wiąże go z subiektywnością krajobrazu w ujęciu Epsteina, a także z efektem nadimpresji – znaczącej praktyki u obydwóch filozofów⁴⁹ kina.

Aumont, podkreślając nowatorstwo myśli Epsteina, wskazuje na jej wówczas krańcową oryginalność w kwestii podejścia do modulowania czasu filmowego, propozycji zupełnie nowej definicji czasu, opierającej się na Epsteinowskim pojęciu „interwencji”, będącej czynnikiem ludzkim. Blisko temu sposobowi pojmowania czasu do intu-

⁴⁸ Ibidem, s. 263.

⁴⁹ Alina MADEJ podkreśla fakt stworzenia przez Epsteina lirozofii – rodzaju filozofii, odrębnego pojmowania fotogenii. Por. EADEM: *Fotogenia*. W: *Słownik pojęć filmowych*. Red. A. HELMAN, Kraków 1998, s. 121.

icji Kantowskiej, a jeszcze bliżej do rozwijanej przez Norberta Eliasa tezy o czasie zainicjowanym przez człowieka, z tą jednak różnicą, że awangardzista przykłada większą wagę do udziału w zmianach czasu psychologii i fizjologii, nie upatrując w historii żadnej racji w tym względzie⁵⁰. „Najpierw kinematograf pokazuje nam w ciągłości subiektywne transformacje prawdziwszej nieciągłości; potem ten sam kinematograf pokazuje nam w nieciągłości arbitralną interpretację pierwotnej ciągłości”⁵¹ – tak postrzega Jean Epstein naturę kinematografu jako maszyny myślącej. Lepiej uzbrojone niż oko ludzkie jest więc oko kinematograficzne, które widzi doskonale i więcej. Zdaniem autora: „Kino zatem każe nam widzieć prawdziwszy obraz reprezentowanego bytu”⁵².

Jeśli zaś chodzi o Godarda, to nieustanne zmaganie z materią kinowego obrazu, zasilonego obrazami malarskimi, fotograficznymi i wideo, kieruje uwagę na sam obraz jako wiarygodną reprezentację myśli, rzeczy, rzeczywistości. Obraz w tym ujęciu staje się rodzajem rękoi percepcji, sytuując się blisko fenomenologii Merleau-Ponty'ego, na którego refleksję Godard często się powołuje. „Kiedy go [przedmiot – przyp. B.K] tak oglądam, zakotwiczam się w nim, ale to »zatrzymanie« spojrzenia jest tylko modalnością jego ruchu: wewnątrz przedmiotu kontynuuję eksplorację, która przed chwilą pozwalała mi ogarniać wszystkie przedmioty; tym samym ruchem zamykam ogólny krajobraz i otwieram przedmiot”⁵³ – pisze filozof. Tym samym ruchem Godard, zwalniając prędkość, wstrzymuje widzenie odbiorcy, każąc mu się zatrzymać w tym samym czasie co obrazowi i pochylić nad obrazem, rzeczą. Twórca niezmiennie próbuje przy tym odpowiedzieć na pytanie: co jest za obrazem?: „Chciałbym zobaczyć wnętrze obrazu, oglądać go od tyłu, tak jakbym stał za ekranem, a nie przed nim. Zamiast stanąć za prawdziwym ekranem, byłibyśmy za obrazem i przed ekranem. Albo: wewnątrz obrazu. Podobnie niektóre obrazy

⁵⁰ Por. J. AUMONT: *Les théories des cinéastes*. Paris 2002, s. 31–32.

⁵¹ J. EPSTEIN: *Écrits sur le cinéma*. T. 1, s. 91. Cyt. za: J. AUMONT: *Les théories...*, s. 31.

⁵² Ibidem, s. 59.

⁵³ M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001, s. 85.

malarskie sprawiają wrażenie, że jesteśmy w ich wnętrzu”⁵⁴. To właśnie poszukiwania tego spodu, tyłu, drugiej strony obrazu ciągle prowokują reżysera do podejmowania wyzwań w zakresie studium nad obrazem. To one także powodują potrzebę eksperymentu, który być może zbliży autora do ideału umiejscowienia w obrazie, w jego wnętrzu; one wreszcie „skazują” Godarda na eksplorację obrazu zmieniającym ruchem, po to, by zobaczyć lepiej, gdy zwolnienie staje się „protezą widzenia”⁵⁵ – jak strategię dekompozycji ruchu określił Aumont.

„Marc Vernet uważa nadimpresję za czynnik zawsze konstytuujący figurę (twarz) na tle (pejzaż), jedno stanowi zatem zawartość myśli tego drugiego. Twarz tu i teraz, pejzaż gdzieś i kiedyś lub odwrotnie [...]”⁵⁶ – pisze Aumont. W zestawieniu przez ścieranie obrazów prościej jest dostrzec to, co jest za obrazem, gdyż jednocześnie znajduje się na obrazie, bez zasady pierwszeństwa ustalającego, który z elementów jest pod spodem, w tle, a który na powierzchni, funkcjonując jako główny temat. Za pejzażem zawsze będzie myśl, tak jak twarz daje dostęp do wnętrza. Jak ujął to bohater fotografujący Veronicę Dreyer (Anna Karina) w *Żołnierzyku*: „Fotografując twarz, robi się zdjęcie duszy”. Godard tym stwierdzeniem niemal antycypuje wnioski o naturze diegetyzacji dyspozytywu, wysnute przez Christiana Metz: „w ten sposób twarz staje się emblematem pejzażu zewnętrznego [...] Nadimpresja jest więc krańcową ewolucją wtórnego ekranu, jednocześnie go negując”⁵⁷. W swych praktykach reżyser raczej nie daje odbiorcy komfortu wyczucia tego, co jest ważniejsze, który z obrazów jest zasadniczy. Na tym polega mechanizm palimpsestowości oraz nadekspozycji; nie ma wyboru, każdy z obrazów i wszystkie razem uwarstwione są istotne. Na tym także po raz kolejny opiera się niemożność obrazu w filmach Godarda: na pokazaniu tego, co niewypowiedziane, niemożliwe (*Zdrowaś Mario*), ciągłym poszukiwaniu tego, co zbliży twórcę do tej niemożliwości: „Chodzi o produkowanie w ten sposób obrazu niemożliwego. Obrazu, na którym kino

⁵⁴ Godard par Godard. *Des années Mao...*, s. 48.

⁵⁵ J. AUMONT: *Les théories...*, s. 45.

⁵⁶ J. AUMONT: *Matière d'images*. Paris 2005, s. 131.

⁵⁷ Ch. METZ: *L'Énonciation impersonnelle, où le site du film*. Paris 1990, s. 78.

ufundowało swą moc wyobrażania [...]”⁵⁸. W tym wejściu Godarda w materię malarstwa, a zarazem w przejściu od obrazu kinowego w kierunku pisma-malarstwa, Bellour upatruje swego rodzaju odnowienia. W filmach autora *Pogardy* często odnosi się wrażenie, iż brzydotę świata, postęпки bohaterów, wulgarność języka, twórca stara się łagodzić zwolnieniem ruchu oraz obecnością krajobrazów, zmierzających do swoistej fotogeniczności, którą Aumont, adaptując na potrzeby kina, nazywał „kinegenią” (*cinégénie*), czysto kinematograficznym tworem, konceptem filozoficznym⁵⁹.



Notatki na temat Zdrowaś Mario (1983)

„Trzeba szukać” – obsesyjnie powtarza wujek (grany przez Godarda) w *Imieniu Carmen*. Siedząc przy stoliku w bistro, paląc cygaro, porównuje nadgryzaną jednocześnie, kilkakrotnie wcześniej zama-

⁵⁸ R. BELLOUR: *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris 1990, s. 105.

⁵⁹ Ibidem, s. 10.

wianą, brioszkę do Proustowskiej magdalenki. Bo też praktyki obrazowe Godarda przypominają w działaniu tę magdalenkę. Fotografie, obrazy malarskie, tworzenie hybrydowych palimpsestów, wielowarstwowych obrazów z tych już istniejących, użycie oryginałów w innym kontekście – toż to mechanizm proustowskiego ciasteczka, wywołującego w pamięci coś znanego z przeszłości. Chodzi tu o rozpoznanie wśród smaków, zapachów, uczuć, emocji, znaczeń, obrazów sprzed lat tych samych odczuć i wrażeń, wynalezienie ich po raz wtóry, ale na nowo, po to, by wyzwolić „uwięzione” obrazy. Bergala na tę kompleksowość Godardowskiego działania pamięci – historii – obrazów zaproponował określenie wywodzące się tak z medycyny, jak i religii: anamneza⁶⁰. Jest ona niemożliwa bez amnezji, gdyż zapominanie jest niezbędnym składnikiem pamięci. „Kiedy myślę o czymś, w efekcie myślę o czymś innym; kiedy oglądam jakiś widok, przywołuję inny” – oto mechanizm pamięci wypowiedziany przez Edgara, bohatera *Pochwały miłości*, który także poszukuje, szuka w przeszłości, wywołując z nowego i obecnego coś byłego, zapamiętanego.

Szukanie odnosi się do trwającego przywiązania lub nawet pasji reżysera do planu, jego kompozycji, a zatem kadru i jego oświetlenia, w konsekwencji zaś do ramy obrazu malarskiego. Uważa się, że twórca najpełniej rozwinął swe wątpliwości w stosunku do tego, czym jest plan i jak on ma wyglądać, w filmie *Pasja*, gdzie owładnięty tym samym pragnieniem realizacji obrazu doskonałego, reżyser Jerzy (*alter ego* Godarda), poszukując, wahając się w dokonywanych wyborach, ponosi fiasko, nie udaje mu się bowiem zrobić serii wymyślonych *tableaux vivants*, mimo zatrudnienia pracowników okolicznej fabryki w charakterze statystów odgrywających kluczowe zresztą sceny, naśladujące układy malarskie Delacroix, Ingesa, Rembrandta – tych, którzy aranżując sceny malarskie, pamiętali o światłocieniu jako zasadniczym elemencie, konstruującym ich dzieła.

Można zapytać: co to znaczy kadr malarski? Kiedy zatrzymany dłużej obraz przez swą kompozycję, trwanie, światło, kolorystykę, powinowactwo i wrażliwość, którą wywołuje w odbiorcy, nagle staje się, pojawia się przed naszymi oczami jako obraz malarski, staje się

⁶⁰ A. BERGALA: *Nul mieux que Godard...*, s. 230.

malarstwem? Nie każdy zatrzymany w filmie kadr jest jednak formą malarską. W *Scenariuszu filmu „Pasja”* Godard pokazuje dokładnie, w jakim celu zwraca się ku malarstwu. Niemal całość dzieła stanowi narracja Godarda, zaprezentowanego zwyczajowo w swym studiu-montażowni. Tym razem stoi on na tle dużego białego ekranu, wyraźnie odcinając się od niego swym konturem. Biały ekran w tym ujęciu i kontekście staje się swego rodzaju płótnem, na którym reżyser („Chcę pracować jak malarz” – deklarował Godard) pragnie wymalować swój film, będący wszak częściowym cytowaniem obrazów bliskich mu mistrzów malarstwa, jednocześnie stającym się dyskursywną formułą własnych oczekiwań wobec obrazu w ogóle. Ekran-płótno jest też ekranem-białą kartką (jak go określa reżyser), na którym Godard pokazuje sceny z filmu *Pasja*; w charakterystyczny sposób kadrując je, zaraz potem rekadruje je, niemal wycinając przyległości obrazu, wylewające się z formatu kinowego, a niewykorzystane przez niego w filmie. Autor prezentuje w ten sposób mechanizm działania kadru filmowego jako wybiórczego, wykrawającego z całości obrazu rzeczywistości sytuacje, które znalazły się w filmie, a której obramowanie wraz „z marginesem” (jak określiłby to chirurg) – znacząca przestrzeń pozakadrowa – co rusz jest pokazywana, zaznaczając swą obecność (dźwiękiem, co u Godarda jest pewnym standardem), podkreślając swe istnienie jako przestrzeń faktyczna i sensotwórcza. Ekran z tyłu nie stanowi tylko płaszczyzny projekcji; jest także ewidentnym źródłem światła pochodzącego z głębi obrazu, z tyłu, czasami zza obrazu.

Jest to częsty sposób operowania światłem przez reżysera w fazie późnej jego twórczości. Punktowe tylne oświetlenie à la Georges de la Tour charakteryzuje jego *chambre noire* w *JLG/JLG. Autoportret grudniowy*, ale także wspomniane *Żegnaj TNS* lub działanie światła w *Pasji*. Obrazy pogrążone w rozproszonym tylnym świetle – lub z innej perspektywy rzutowanym snopie światła – wyłaniające się z mroku to element sygnatury reżysera, który pozwala im zaistnieć (zgodnie z filmową sentencją Jerzego: „Dawać to dawać, ale otrzymywać to już kraść”). W kluczowej scenie *Pasji*, kiedy dochodzi do konfrontacji dwóch kobiet zabiegających o względy Jerzego, reżyser komponuje niezwykle obraz, niebędący żadnym cytatem z „ożywionych obrazów”. Na klatce schodowej spotykają się Hanna oraz Isabelle. Przestrzeń to-

nie w ciemności, jedynym źródłem światła jest to, które pada prawdopodobnie z okna powyżej, gdzieś na schodach, podkreślając sylwetki kobiet, potem zaś, kiedy Hanna zostaje sama, koncentrując się na zbliżeniu jej jasnej, ciepłej twarzy, kiedy bohaterka żegna się cicho, powtarzając (jakby bawiła się dźwiękiem słowa): *au revoir* (do widzenia). Później zmienia się tylko przychodząca osoba (dyrektor fabryki); całość inscenizacji i oświetlenia wciąż jest ta sama, różnicę stanowi natomiast ruch wewnątrz kadru. Przypomina to na zasadzie awersu / rewersu scenę z kręcenia przez Jerzego filmu, kiedy poprzez włączenie lub wyłączenie jednego ze źródeł światła całkowicie – pomimo bezruchu samej inscenizacji – zmienia się obraz, w którym widać lub nie aktora odtwarzającego *tableau*. Jest to moment stwarzania światłem rzeczy, ponawiania dialektyki obecności / nieobecności, uzyskanej przez manipulację światłem, które – odkrywając – wytwarza postać, a zaciemniając, czyni ją niewidzialną, co jakże często w kinie skutkuje niebyciem.

Kolejnym przykładem inscenizacji świetlnej jest scena, kiedy Isabelle naradza się ze swoimi koleżankami z fabryki: duża stojąca lampa zastępuje tu olbrzymi reflektor oświetlający plan filmowy; są one zresztą naprzemiennie pokazane, kiedy lampa-reflektor staje się rzeczywistym olbrzymim reflektorem z planu filmowego Jerzego. Początkowo lampa umieszczona z tyłu, za plecami postaci, podkreśla sylwetki. Potem rzuca światło na cały pokój, nieomal prosto w kamerę. Najpierw, za sprawą użycia oświetlenia, kamera stara się uchwycić kolejno – niejako sportretować w ramach długiego ujęcia ze zbliżeniem – twarze młodych pracowników fabryki, by później zmanifestować swe istnienie, pokazać samo światło oraz manipulującego nim twórcę.

Obie sytuacje można odnieść do słów Michela Foucaulta zawartych w słynnej interpretacji *Las Meninas* Diego Velasqueza (o którego „upominał się” Godard słowami Eli Fauré’a już w latach sześćdziesiątych): „Złocista światłość, przebiegając przez pokój z prawa ku lewej stronie, unosi zarazem widza ku malarzowi i model ku płótnu; ona też, oświetlając malarza czyni go widzialnym dla widza [...]”⁶¹.

⁶¹ M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2006, s. 19.

Poprzestając tylko na tym krótkim fragmencie, można dostrzec podobne działanie oświetlenia w *Pasji*, która nie dość, że sama stanowi wypowiedź o charakterze autotematycznym, a zatem formułującym dylematy twórcy w obliczu trudnej filmowej materii, to jeszcze Godard (jak ma to w zwyczaju), kieruje w niej uwagę rodzajem światła na instancję inną, znajdującą się poza kadrem, w odmiennej przestrzeni „przyfilmowej”, choć niediegetycznej, zarządzającej pracą oświetlenia, dominując w całym filmie jak jego *alter ego*, Jerzy, w aranżowaniu obrazów. Mam wrażenie, że scena ta jest malarska, za sprawą swego oddziaływania, wpisania odbioru, wszywania (*suture*) widza w swój kadr-ramę, bardziej niż długie ujęcia, kiedy Jerzy usiłuje odnaleźć coś, czego nie jest pewien, wymuszając na statystach wyczerpujące i nudne pozowanie, mające na celu odtworzenie znanych obrazów. Dewizą prób z oświetleniem stają się słowa Jerzego: „Zanurzyć się w świetle, być widzialnym”. O ile bohater jest pragmatyczną egzemplifikacją wysiłku oraz poczynionych prób i reżyserskich aranżacji, o tyle dwie pozostałe sytuacje mają charakter prawie naturalnie, acz wyrafinowane wynikających z gestu samego artysty, którego spojrzenie stwarza obraz. Nie ma wyrachowania w tym akcie spojrzenia będącym jednocześnie aktem tworzenia, gdyż – jak powiada Merleau-Ponty: „Ruch artysty rysującego arabeskę w nieskończonej materii potęguje i przedłuża cud kierowanego ruchu czy też gestu chwywania”⁶².

W filmowych ekspozycjach malarstwa odnaleźć można i pewnego rodzaju grę z kadrowaniem, która nie tylko w przypadku Godarda posiada malarski rodowód. Kadr, rama, obramowanie, to, co poza ramą, marginalia, to, co wykadrowane i rekadrowane – oto pojęcia równie często towarzyszące refleksji zarówno malarskiej, jak i filmowej, lecz z malarskiej się wywodzącej. Do złożoności kwestii kadru-ramy, kadru jako ramy dochodzi jeszcze interesujący już od czasu perspektywy Quattrocenta wątek „obrazowej filozofii widzenia i jakby jego ikonografii”⁶³, na co zwraca uwagę Merleau-Ponty, mając na myśli obecność zwierciadła na malarskich płótnach. Zwierciadło, lu-

⁶² M. MERLEAU-PONTY: *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*. Przeł. St. CICHOWICZ. Gdańsk 1996, s. 155.

⁶³ Ibidem, s. 30.

stro, okno, rama okna – oto zespół zjawisk tworzących dla odbiorcy w obrazie specyficzne miejsce oglądu, w którym już jest zawarta obecność spojrzenia samego malarza. Francuski fenomenolog dostrzega, iż: „Odbicie lustrzane pełniej, niż to robią światła, cienie i blaski, szkicuje w rzeczach pracę widzenia [...] lustro wyłania się na otwartym łuku prowadzącym od ciała widzącego do widzialnego ciała”⁶⁴. Wszak o widzialność Godardowi chodzi, kiedy ujawnia on działanie swych dyspozytywów, technicznej maszynierii, swego zaplecza materialnej widzialności, w przecięciu od wizualności do jej demontowania, przez szereg odkrywających jej i jego istnienie strategii. Powierzchnie odbijające, zwielokrotniające obraz same w sobie produkują pożądany efekt nakładania obrazów w inkrustacje oraz naturalne nadimprese, które reżyser zwykle uzyskuje w wyniku technicznych kombinacji obrazów. Tak było w przypadku opisanej wcześniej sceny z *Nowej fali*, gdzie multiplikacji obrazów w efekcie odbić w oknach towarzyszy jeszcze rodzaj dodatkowego uramowienia, które wcześniej określiłam jako znane z malarstwa *trompe l'oeil*, lecz można ten efekt równie dobrze charakteryzować za pomocą wytwarzanego pośrednio przez architektoniczne „okno” Albertiego zjawiska *mise en abyme*. W książce w całości poświęconej metaforze i metaforyzacji okna, od Albertiego do wirtualności, Anne Friedberg zauważa, że: „Pozycja malarza była zarazem pozycją widza, wyznaczającego granicę i ramę obrazu”⁶⁵. Autorka rekonstruuje i wyczerpująco oraz kompleksowo opisuje złożone mechanizmy „ontologicznego cięcia” w rezultacie działania ramy-okna, odnajdując mechanizm rozdzielenia także w funkcjonowaniu ramy ruchomych obrazów, która wyraźnie odcina materialną powierzchnię ściany od zawartego wewnątrz widoku⁶⁶.

W filmach Godarda można zauważyć elementy malarskie, które nie stanowią ramy w sensie dosłownym, lecz predestynują do myślenia o nich w kategoriach ramy już samym sposobem ujęcia, wykrojenia fragmentu obrazu i zatrzymania na nim uwagi, jak to było w przypadku obłoków, chmur, nieba oraz wody: fal jeziora lub morza – jak-

⁶⁴ Ibidem, s. 31.

⁶⁵ A. FRIEDBERG: *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA, M. PABIŚ-ORZESZYNA. Warszawa 2012, s. 153.

⁶⁶ Por. ibidem, s. 13.

że istotnych elementów kształtujących pejzaż. Można ponadto uznać, co zresztą wpisuje się w tradycję refleksji filmoznawczej, iż kadr filmowy to malarska rama. Już za sprawą działania kamery, wydzielającej fragment rzeczywistości, by spojrzeniem (tak autora, jak i widza) stworzyć z niego obraz, kadr działa niczym malarska rama, bez względu na rodzaj i kompozycję jego zawartości, które mogą dodatkowo podnieść walor malarskiego kadrowania. Rozpatrując propozycję Damischa, który podjął studia w zakresie malarskiej perspektywy, Friedberg wysnuwa wniosek dotyczący umiejscowienia widza w kinematograficznym spektaklu: „Wśród różnych kolejnych [dosłownie: w sztafecie] ram, skadrowany przez kamerę widok staje się oglądanym przez widza obramowanym obrazem”⁶⁷. Nie jest to jednak proste równanie, ponieważ także teoria malarstwa nieustannie mierzy się z kwestią ramy i tego, jakie ma ona znaczenia dla obrazu oraz widza, a wreszcie tego, jak zmienia się jej funkcja oraz wygląd od momentu jej wynalezienia, który nie jest do końca określony.

W przypadku zabiegów filmowych oraz wideo-telewizyjnych praktyk odnieść można wrażenie, że po raz kolejny zabiegi malarskie Godarda przychodzą w sukurs strategiom wstrzymywania obrazu, zwalniania ruchu, po to, by zwolnić prędkość, z jaką zwykle galopują obrazy oraz z jaką pędzi świat. W zatrzymaniu obrazu widzi on jego ocalenie (cóż, że przez „aresztowanie”: *arreter* to wszak zatrzymać, ale też aresztować), przeciwnie do Daneya, który uważa obraz zatrzymany za niebezpieczny wirus, niszczący materię filmu i w efekcie traktuje go jako niedobłą dla filmu zabawę. Reżyser dostrzega niepokojącą mobilizację świata, a w konsekwencji nie tylko nadmiar zbyt szybkich i zbyt szybko (bez zastanowienia) powstających obrazów, ale także przyspieszenie widzów, którzy również stają się coraz bardziej mobilni w świecie (przed ekranem). W zwolnieniu ruchu obrazów, w ich zatrzymaniu nawet, twórca dostrzega zatem remedium na swego rodzaju chorobę „lokomocyjną”, będącą skutkiem nadmiernej prędkości rzeczywistości oraz jej obrazów. Friedberg z kolei tak opisuje to zjawisko: „Rama staje się progiem – sferą liminalną – napięć między bezruchem (*immobility*) widza / telewidza / użytkownika a mobilno-

⁶⁷ Ibidem, s. 153.

ścią obrazów widzianych przez zmediatyzowane »okna« filmu, telewizji, czy komputerowych ekranów”⁶⁸.

Tam, gdzie teoretyczka mediów dokonuje rozpoznania na poziomie opisu stwierdzającego pewną odbiorczą strategię, tam twórca, wspierany swym powołaniem, stara się przeciwstawić swą artystyczną praktyką opisywanej przez nią sytuacji. Daney twierdzi, że najpierw, w odpowiedzi na ruchliwość widza, zatrzymały się obrazy, Godard zaś uważa, iż to mobilność przed ekranem doprowadziła do manipulacji w zakresie rytmu i prędkości ruchu obrazów, ustanawiając swego rodzaju równowagę pomiędzy tym, co ruchome / nieruchome, zmuszając tym samym widza do zatrzymania swej uwagi, widzenia i zastanowienia. Friedberg natomiast pozostaje ciągle wewnątrz dualności ustanowionej od początku przez spektakl kinematograficzny: pomiędzy ruchomymi obrazami i unieruchomionym widzem. U Godarda z poszukiwania „leku” na świat (z którego, co prawda, jest wiecznie niezadowolony), wywodzą się metody jego wstrzymania: kiedy bowiem reżyser częściowo zarzucił ekstremalną dekompozycję ruchu przez zwolnienia w obrazie wideo, niejako powrócił do swej malarzkiej pasji, dekomponując tym razem ruch przez ustanowienie obrazu filmowego jako malarskiego płótna, które – wkomponowane w ruch filmowy – powoduje w istocie ten sam pożądaný efekt zatrzymania obrazu i uwagi na nim, dzięki zmierzaniu do nieskończoności pejzażu, otwartego na morze, jezioro, góry, niebo. Można powiedzieć słowami Delacroix: „Szczęśliwe malarstwo, któremu wystarczy rzut oka, żeby przyciągnąć uwagę i utrwalić wrażenie”⁶⁹.

Zainteresowanie Godarda tyłem pejzażu filmowego, tym, co jest za nim, zbiega się z podobnym zaciekawieniem w malarstwie, o czym przypomina Louis Marin, pisząc: „Malarz maluje powierzchnię swojego obrazu na płótnach, które przedstawia – maluje to, co rzeczywiście jest pod spodem albo z tyłu obrazu, który maluje, obrazu, do którego jego postać jest jednak odwrócona plecami”⁷⁰. Spostrzeże-

⁶⁸ Ibidem, s. 15.

⁶⁹ E. DELACROIX: *Dzienniki 1822–1863*. Przeł. J. GUZE, J. HARTWIG. Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 363.

⁷⁰ L. MARIN: *Granice malarstwa*. Przeł. P. TARASEWICZ. W: IDEM: *O przedstawieniu*. Gdańsk 2011, s. 426.

nie to, odnoszące się do *Portretu* Poussina, w swej istocie jest przede wszystkim pytaniem o ramę obrazu oraz jej funkcję przedstawiania reprezentacji malarza. Powrót do uwierającej późnego Godarda konieczności spojrzenia za obraz nieoczekiwanie zbiega się z kwestią ramy-kadru obrazu, która zaświadcza o twórcy, podobnie jak światło obrazu (bez aluzji do Rolanda Barthes'a), rodzaj kompozycji czy efekt zwierciadła, okna, szyby wprowadzających obramowanie jako zasadę. Wykadrowanie lub rama w filmie wiąże się z ograniczeniem. W minimalistycznej definicji Aumonta: „kadr jest tym, co sprawia, że obraz nie jest ani nieskończony ani nieograniczony, jest tym, co kończy obraz, zatrzymaniem”⁷¹. Kadr-przedmiot, który badacz wyróżnia spośród innych, stanowi przede wszystkim o sile nabywczej; można obraz sprzedać lub wynieść. Tak definiowany kadr jest swego rodzaju obiegiem dzieła, jego otoczeniem, przez to wydaje się bliski ramie. Kadr-limit z kolei wyznacza zawartość materialną obrazu, określa teren, przywołując jednocześnie instytucję poza-kadru. Aumont podkreśla dyskursywną rolę kadru w kontekście przestrzeni pozakadrowej: „kiedy obraz wyraża swe *decorum*, kadr-limit staje się operatorem tego dyskursu”⁷². Na złożoność mechanizmów kadrowania zwraca również uwagę Marin, podkreślając udział w nich ramy, która stała się przedmiotem jego refleksji. Dla nas kadr jest przede wszystkim kadrem filmowym, natomiast badacz (nie on jeden zresztą) zdaje sprawę z tego, że etymologicznie jest on ramą, obramowującą obraz drewnianym kwadratem lub prostokątem. Kadr to jednak także brzeg: „rama ozdabia najdalszy kres przestrzeni geometrycznej, wyciętej z płótna”⁷³. Dalej podkreśla Marin „wieloznaczność artefaktu, jakim jest rama: między dodatkiem a dopełnieniem, bezinteresowną ozdobą a koniecznym mechanizmem”⁷⁴, tym samym wskazując na możliwość zaistnienia tak pojętej funkcji ramy poza malarstwem.

Kadr filmowy w przypadku praktyk Godarda tym bardziej staje się malarską ramą, im bardziej sam obraz wzbudza malarskość odniesień, a jego obrazowość wywodzi się z obrazowości natury malar-

⁷¹ J. AUMONT: *L'Oeil...*, s. 123.

⁷² Ibidem, s. 125.

⁷³ L. MARIN: *O przedstawieniu...*, s. 415.

⁷⁴ Ibidem.

skiej. Dzieje się tak dzięki wprowadzeniu do filmów tematu pejzaży (ożywionych z malarstwa przez „kinematyzację” po to, by naśladować Turnera), ale także portretów kobiet (à la Renoir, Manet, Picasso, Bonnard, Michał Anioł – w *Zdrowaś Mario*, gdzie główna postać miała być kimś pomiędzy Marią z Piety a Guliettą Massiną z *La strady*, 1954), gry światła i cienia (przywodzącego na myśl płótna Vermeera czy Rembrandta), kompozycji przypominających swe malarzskie oryginały, jak również stosowaniu technicznego ze swej natury efektu stop-klatki bądź (co częstsze) długiego ujęcia prowadzonego z niezmiennego punktu widzenia.

Rola pejzażu zdaje się coraz bardziej pogłębianą od *Ratuj się kto może...*, a widoki rozległej wody i ogromnego księżyca czy słońca pomiędzy chmurami – „poprzetykane”, splecione jak w tkaninie z obrazami Marii stojącej samotnie w oknie, nierozumiejącej swego powołania w filmie *Zdrowaś Mario* – jeszcze istotniej wnikają w materię filmu, stając się *exemplum* naszego nie-wyobrażenia / wyobrażenia czegoś nieznanego, nieoczekiwanego, z czym korespondują przemyślenia pozostawionej samej sobie Dziewicy-Marii na temat Boga, miłości, Lucyfera, seksu. Widoki, pejzaże, niezbyt piękne zresztą, ale niezwykle pociągające i pochłaniające jak hipnotyczne zwolnienia⁷⁵, składające się z mikroruchów, niedostrzegalnych drgnień światła, wody, liści, traw czy wreszcie mignięć powiek w portretowych zbliżeniach kolejnych muz reżysera (Karina, Wiazemsky, Huppert, Roussel), nigdy u Godarda nie miały z założenia posiadać uwodzącego wpływu na widza, oszukiwać swym pięknem. Powinny raczej zastanawiać w bezruchu, niemal się eksponując, codzienną urodą łąk (pastwisk) szwajcarskich, Jeziora Lemańskiego, zimowego klimatu i wysokich ośnieżonych gór (nieco rzadziej eksponowanych, niejako przy okazji). Pejzaż nie pełni tym samym nigdy roli tła dla czegoś, zawsze manifestowany jest sam w sobie, sam dla siebie generujący znaczenia, czasem nieoczekiwane zmieniając swe przeznaczenie, jak w finałowej sekwencji *Pasji* – filmu w całości zrobionego „na poważnie”, w atmosferze odzwierciedlają-

⁷⁵ Na tę hipnotyczną moc wskazuje Raymond BELLOUR, pisząc o figurze „widza myśłącego” oraz zaznaczając strategię zatrzymywania, zwalniania obrazów, która niejednokrotnie bezpośrednio prowadzi do hipnotycznych efektów w filmie. Por.: IDEM: *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris 2009.

cej pracę i dylematy twórcy oraz wysiłek włożony przez niego w to, by powstało dzieło doskonałe. Tu Godard ze znaną ironią każe biegać statystom w kostiumach z obrazów Delacroix po burej jesienno-zimowej łące, na którą z samochodu wypędzone zostały owce i barany. Ten dystansujący efekt jest także ukłonem zarówno w stronę aktora Andrzeja Wajdy, jak i samego Wajdy – raczej karykaturalnym w swej wymowie, niemniej jednak przywołującym inne filmy autotematyczne, takie jak *Wszystko na sprzedaż* (1968).

W postępującej cyfryzacji środowiska sztuki: „Można było powiedzieć, że malarstwo, dalekie od bycia martwym, przetrwało, a nawet rozwija się w kinie Godarda”⁷⁶ – powiada Edmond Couchot, tłumacząc jednocześnie, jak można powtórnie ożywić malarstwo pewnej epoki w dzisiejszych środkach wyrazu, w obecnych technologiach obrazu. Badacz zwraca tu uwagę nie tyle na cytadowość dzieł malarskich, co na możliwość oraz umiejętność takiej transpozycji malarskiego konceptu, która jednocześnie zaświadcza o swym oryginalnym pochodzeniu (o co nieustannie upomina się Godard, związany niejako z kwestią oryginalności obrazu w sensie jego pochodzenia, źródła), wpina się w nową materię obrazową, stając się jej częścią, filmem. Doskonale zdaje sprawę z serii „paradoksów” funkcjonujących w obrębie ekranu Friedberg, przywołując szeroki kontekst refleksji spod znaku klasyki teorii filmu od Rudolfa Arnheima czy André Bazina, przez Jean-Pierre’a Oudarta aż po Paula Virilia, po to, by określić pozycję widza przed ekranem. Jednocześnie zdaje sprawę z postępu technologicznego, który odmienia te relacje⁷⁷. Obrazy same w sobie powodują nieokreśloność, będąc wieloznacznymi (nie wchodzę tu w racje indeksalności, symptomu, znakowości inspirowane pracami Ferdinanda de Saussure’a czy Charlesa S. Pierce’a), na co zwracał uwagę pierwszym zdaniem swej książki Georges Didi-Huberman: „Kiedy kierujemy swe spojrzenie ku obrazowi, często dotyka nas nie-

⁷⁶ E. COUCHOT, N. HILLAIRE: *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris 2003, s. 222.

⁷⁷ Nie chcąc powtarzać znanych stanowisk filmoznawczych, kieruję uwagę na zawartą w książce Anne FRIEDBERG drobiazgową historyczną rekonstrukcję-przegląd refleksji na temat kadru, ekranu i widza. Por. A. EADEM: *Wirtualne okno...*, szczególnie rozdział IV: *Ekran*.

odparte wrażenie paradoksu⁷⁸. Godard z talentem oraz konsekwencją godną teoretycznej refleksji nieustannie konfrontuje nas z owym paradoksem, przejawiającym się na różnych poziomach-planach wideo-filmowych i malarskich jego wypowiedzi / kompozycji. Najczęściej jednak paradoks ten jest elementem toczącej się rozgrywki o obraz i kino (które wszak umarło, nie uczestnicząc w dokumentowaniu okropności II wojny światowej), o przywrócenie mimo wszystko (co wydaje się bliskie intuicjom Didi-Hubermana) wartości obrazu jako tego, który mówi, znaczy i zaświadcza: „Obraz jest bardzo związany z uczciwością. Ponieważ obraz to dowód (*preuve*). Kino za każdym razem daje materialny dowód tego, co się wydarzyło”⁷⁹.

U Godarda przejawia się to praktykami skupionymi na konfrontacji (dialektyce?) obrazów ruchomych i nieruchomych w opisanych przez mnie konfiguracjach. Jednak nie o samą konfrontacyjność przecież tu chodzi, lecz o to, co z niej wynika i jakie ma znaczenie w kontekście procesu rewaloryzacji obrazu filmowego, zachodzącej przez zestawienie go z obrazami innego pochodzenia, wywodzącymi się z innego źródła i kontekstu. Istotna jest zatem dekompozycja ruchu, nie tylko przez obraz zwalniający, lecz także przez charakterystyczne jego uruchomienie. Na początku filmu *Na moje nieszczęście* widzimy scenę, która koresponduje z uogólnioną koncepcją ruchomości / nieruchomości obrazów, funkcjonujących na zasadzie pewnej równowagi ruchu. Obrazy nieruchome (fotografie bądź bezpośrednio cytaty malarskie) wprowadzone, wpisane w ruchomość filmu równoważone są często technikami nadimpresji, zwielokrotniania obrazów lub przez zabieg przypominający praktykę dziewiętnastowiecznych flip booków Jules’a Mareya, gdzie nieruchome obrazy wprowadzane są w iluzoryczny ruch przez przewracane z odpowiednią prędkością kartki, na których te obrazki się znajdują. Technika ta nauczyła widzów oglądać film oparty na relacji: stały – ruchomy, przy założeniu, że odbiorcy mają do czynienia z tym samym / innym obrazem, minimalnie tylko zmie-

⁷⁸ G. DIDI-HUBERMAN: *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Przeł. B. BRZEZICKA (fragment ss. 7–20 przekładu dokonał A. LEŚNIAK). Gdańsk 2011, s. 7.

⁷⁹ *Godard par Godard. Des années Mao...*, s. 180.

nionym. W tym jednak przypadku to sam widz narzuca sobie zmienne tempo oglądu, decydując o prędkości zmieniających się obrazów.

W wielości praktyk i obrazowych strategii, którym był wierny i ciągle je konsekwentnie aktywował, Godard w swych wizualnych esejach pozostawiał decyzję co do tempa oglądania (mimo swej apodyktyczności w dyktowaniu warunków interpretacji) widzowi właśnie. Działo się tak nawet w tym podejściu, które częściowo manifestowało związki autora z malarstwem nienarzucającym czasu kontemplacji. Ciekawym przykładem nieco innego dialogizowania stałości z ruchomością jest scena z *Na moje nieszczęście*, kiedy kamera w powolnym *travelingu* przesuwa się wzdłuż nabrzeża jeziora, imitując ruch płynącego po nim statku wycieczkowego. Podczas przemierzania tej odległości następuje konfrontacja ze „statystami” nieruchomo usytuowanymi na brzegu na podobieństwo postaci niczym zamrożonych w przypadkowych pozach nagłym podmuchem lodowatego powietrza (sekwencja jest typowo letnia) gdzieś spod Mont Blanc, możliwe, że pokazanego nawet na horyzoncie, w tle za jeziorem, w widocznym paśmie gór. Statek „opuszcza” kadr; kamera zatrzymuje się wówczas na ostatniej postaci dziewczyny, która odwraca głowę w jej stronę, powtarzając: „Nie!”, jakby nie godząc się na zamknięcie jej w tym ujęciu, na kolejne wymuszenie jej uruchomienia, niejako przywrócenia do życia.

Dywagacje dotyczące śmierci oraz przeznaczenia w wyraźny sposób kondensują się w późnym okresie twórczości Godarda (choć już bohater *Żołnierzyka*, fotografując piękną i tajemniczą Dreyer, mówi: „Zobaczyłem przez chwilę śmierć”), kiedy to wieczność, trwałość i przemijalność życia, świata, obrazu stają się wyraźnymi śladami-motywami jego filmów. Bez zadziwienia można konstatować udział specyficznego pejzażu w tych przemyśleniach. Co ciekawe, krajobraz ten rzadko jest zaludniony, zwykle sprawia wrażenie otwartego, lecz pustego, rygorystycznego, nawet nieco wykoncypowanego, w żadnym zaś razie nie jest przypadkowy ani spontaniczny. W tym samym filmie Godard funduje nam serię różnych refleksji, odnosząc się bezpośrednio także do kwestii malarskich. Siedząca nad brzegiem jeziora bohaterka inicjuje miniwykład dotyczący zmieniających się barw słońca oraz wody (w tle, z tyłu widać jezioro) w zależności od pory dnia, zwracając uwagę na pomarańczową kolorystykę zachodzące-

go słońca i zmian zachodzących w niej aż do fioletu oraz granatu. Nie byłoby w tym nic znaczącego, wszak Godard często prezentuje swoje lub zapożyczone, lecz bliskie mu, przemyślenia, aplikując je w film, wkładając w usta swych postaci lub relegując je do komentarza z offu. W tym wypadku jednak wykład koresponduje ze zmianą oświetlenia postaci go wypowiadającej: od niemalże „przeświecenia” taśmy, a w efekcie stworzenia obrazu wyblakłego, po coraz ciemniejsze tło wody oraz „znikające” z twarzy oświetlenie. Oddalające się źródło światła (oświetleniowiec prowadzony przez reżysera, który wciąż daje o sobie znać jako nadrzędna instancja) generuje przygasające kolory, utrzymane w coraz bardziej nokturnowej tonacji całej sceny, unieruchomionej kamerą, lecz ruchomej-ożywionej światłem, które równie dobrze dodaje życia, co może je w zmierzchowym pejzażu powoli odbierać. Wieczność (*éternel*), wydobyta z tej konstatacji o świetle, przy jednoczesnym sukcesywnym wygasaniu tegoż, ze zwracaniem kamery na rozległość ciemnej otchłani wody, powoduje refleks, który zmusza do przemyślenia własnego kruchego istnienia w świetle dnia i świata. W tym krótkim momencie przeszliśmy drogę od pełnego słońca, jasności do zachodu, zmierzchu, który unaocznia i uobecnia także i nasz zmierzch.

„Kadr w malarstwie jest czymś całkowicie należącym do malarstwa i wszyscy wielcy malarze są wyśmienitymi »kadrowcami« w typie Eisensteina, ale to tak nie działa. Myślę, że dzisiaj już nie potrafi się kadrować i że trzy czwarte filmów myli kadr z obiektywem kamery, zatem kadr występuje, kiedy się zaczyna się ujęcie i kiedy się je kończy. Kadr rozwija się w czasie. I w malarstwie dużo jest z tego, a oni tego nie wiedzą... [...] przejść z jednego kadru do drugiego, lecz zmiana prędkości będzie zmianą kadru: zmieniać kadr z pewną prędkością”⁸⁰. Oto esencja świadomości filmowca-malarza, operującego równie swobodnie kadrem w sposób zarówno malarski, jak i filmowy, wykorzystując do malarskiego kadrowania w filmie nie tylko repertuar chwytów czysto emblematycznych (obraz filmowy jako płótno malarskie), lecz także konstruując wyrafinowane kadry, na przykład wprowadzając przestrzeń wewnętrzną na otwarte morze, otwarte wody,

⁸⁰ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard..., s. 466–467.

okalne jak ramami malarskimi, framugami okien. Innym przykładem jest wykorzystanie elementu malarskiego wykadrowania/obramowania, w którym – od Velasqueza i Vermeera – dostrzec można „zauroczenie” lustrem, które staje się także „uprzywilejowanym filmowym obiektem”, co wiemy już od Jeana Cocteau⁸¹.



For ever Mozart (1996)

Tendencja do wprowadzania dodatkowej jakości przestrzeni przez zwierciadło (pominąwszy konotacje psychoanalityczne) oraz dodatkowe obramowanie ramą okna „z widokiem” wzbogaca cały rejestr malarskich sytuacji w filmach Godarda. Sekwencja ujęć – złożonych odbić postaci oraz pejzażu natury z *Nowej fali* jest jednym z charakterystycznych, lecz nie odosobnionych, przypadków. Doskonale – także w kontekście autotematyczności – skonstruowane są końcowe ujęcia *For ever Mozart*. Na plaży, podczas wichrowej pogody kręcone

⁸¹ Ch. METZ: *L'Énonciation impersonnelle...*, s. 79.

są zdjęcia do filmu. Cała ekipa zamknięta jest za szklaną ścianą, zza której kręci kolejne ujęcia aktorki – dziewczyny w purpurowej sukni. Odciecie szklaną taflą zewnętrznej przestrzeni naturalnej, żywiołowej, nieprzewidywalnej, z kolorystycznym akcentem w „burym” pejzażu nadmorskim – widokiem aktorki zmagającej się z niesprzyjającą pogodą oraz apodyktycznym reżyserem, umiejscowionym wraz z ekipą filmową po drugiej stronie szyby / lustra, w zaciszu wewnętrznej przestrzeni zamkniętej, obserwującego naturę z kroplą purpury w pierwszym planie, multiplikuje przestrzeń, otwierając jej zamkniętą część, umownie (bo tylko kamerą i okiem operatora) wychodząc z nią na plażę. W powstającym właśnie fikcyjnym filmie *Fatalne bolero* Godard odsłania większość chwytów ze swego repertuaru praktyk „pejzażowych”, wzmocnionych akcentami ramy, ramy w kadrze, kolorystyki (mdłych, wypłowiałych barw zamrożonego piasku, chłodnej szarości morza), każąc „nawiedzonemu” reżyserowi, Vitalisowi, w nieskończoność, aż do wyczerpania („Wolę umrzeć” – mówi zrezygnowana aktorka) powtarzać te same ujęcia i wypowiedane przez kobietę: „Tak”. „Chodzi mi o nasycenie znakami, skąpanymi w świetle, o brak wyjaśnienia” – komentuje Vitalis swe intencje, ustawiając na pustej zimowej plaży aktorkę. Ujęcie filmowane z głębi pomieszczenia wzięte jest w „cudysłów” okna-ściany, a jednocześnie dodatkowo obramowane, przez co raczej umownie jest nadal naturalne. Rozbudowując plan jeszcze bardziej w głąb pomieszczenia, Godard pokazuje od tyłu ekipę filmującą *Fatalne bolero* wraz ze sprzętem oraz, na dalszym planie, filmowaną przez olbrzymie okno i szybę aktorkę zmagającą się z wiatrem, chłodem oraz własną niechęcią. Seria powtórzeń ujęć, multiplikacja ram-kadrów filmowych, wreszcie „skąpanie” w pustym, nadmorskim pejzażu to zabiegi zmierzające do pewnego zamknięcia, konkluzji na temat rozwijania fikcyjnej przestrzeni. „Zalóżmy, że masz ustaloną przestrzeń” – mówi mistrz-filozof głosem spoza kadru – za nią jest jeszcze jedna przestrzeń i kolejna i kolejna i... to się nie zatrzymuje. Jeśli się zatrzyma, to dalej nie ma nic” – przekonuje adepta sztuki, pytającego prawdopodobnie (bo pytanie jako takie nie pada) o sens przedstawiania pejzażu bezkresnego, niekończącego się, zwłaszcza takiego jak morze oraz niebo.

Predylekcja reżysera do pejzaży przedstawiających niebo, chmury czy wodę znajduje uzasadnienie w refleksji o sztuce, ale też zmusza do zastanowienia się nad sensem życia, śmiercią, pracą twórczą. Każda kompozycja z użyciem luster, szyb, okien, zarówno powierzchni odbijających rzeczywistość, światło, jak i tych wprowadzających dodatkowe obramowanie, jest stwarzaniem w głąb, nadawaniem przestrzenności polu i obrazowi. André Malraux nazwał ten zabieg kinematograficzny „synkopowaniem”, działającym przeciwnie do ekspozycyjnego waloru albumu malarskiego. Kamera wchodzi w środek obrazu, a kino osiąga tym samym głębię: „Ekran jest tak samo prostokątny jak strona albumu; ale katedra przechodzi przez te ramy”⁸². Jest to intuicyjne zwrócenie uwagi na obecność przestrzeni poza filmowym kadrem, który zdaje się nie ograniczać tak bardzo jak malarskie płótno. „Kadrowanie jest zatem aktywnością kadru, jego potencjalną mobilnością, niekończącym się przechodzeniem przez okno, którego jest odpowiednikiem we wszystkich sposobach reprezentatywnego obrazu ufundowanego na referencji [...]”⁸³ – stwierdza Aumont. Zgodnie z jego propozycją, kadrowanie jest zatem pewną czynnością, uruchomieniem namysłu oraz percepcji odbiorcy, staje się więc procesem mentalnym, będąc równocześnie przeciwieństwem stałości kadru jako ramy, jednak bardziej zamykającej niż otwierającej przestrzeń reprezentacji.

W praktyce Godarda nawet w pozornej nieruchomości pejzaży „malowanych” długim ujęciem występuje ruch reprodukowany światłem (który może przypominać to, co w teorii sztuki określa się jako piramidę wizualną, gdzie oko jest ustanowione na jej szczycie, zaś przedmiot oglądany stanowi jej podstawę), minimalnym ruchem wewnętrznym, np. płynących fal, słonecznych promieni, zmieniającego się pod wpływem wiatru układu chmur na niebie. „Bezruch czasu w natychmiastowości [...] Jest to ten typ bezruchu, o którym marzą ludzie i rzeczy”⁸⁴ – powiada Jean Baudrillard. W każdym filmie,

⁸² A. MALRAUX: *Przemiana bogów. Ponadczasowe*. Przeł. J. LISOWSKI. Warszawa 1985, s. 369.

⁸³ J. AUMONT: *L'image*. Paris 2008, s. 116.

⁸⁴ J. BAUDRILLARD: *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości*. Przeł. B. JABŁOŃSKA. W: Red. M. BOGUNIA-BOROWSKA i P. SZTOMPKA: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Kraków 2012, s. 434.

który do tej pory przywołałam w malarskim kontekście, można odnaleźć kolejne, zaproponowane przez Aumonta sposoby kadrowania, a mianowicie: dekadrowanie (*decadrage*) oraz nadkadrowanie (*surcadrage*). Z pierwszym z nich mamy do czynienia zawsze w przypadku innego kadrowania (kadrażu) – niezbyt precyzyjnie stwierdza Aumont. Najczęściej jest to związane z brakiem ustanowionego centrum w kadrowaniu, z pewnym przesunięciem w obrazie, co stanowi wyraz zerwania z tradycyjną reprezentacją, zmianą punktu widzenia, przeniesieniem akcentu na coś innego niż byśmy się spodziewali. Według Pascala Bonitzera, dekadrowanie polega na „opróżnieniu centrum”, decentralizacji (zgodnie z terminologią Rudolfa Arnheima), w konsekwencji której widz dąży do wypełnienia tej pustki. Inny rodzaj dekadrowania wynika z gry z brzegiem obrazu, z umieszczeniem centrum z boku, blisko marginesu kadru. Nadkadrowanie wynika z kolei z zastosowania w obrazie wszelkich nadprogramowych ram, obrzeży, luster, okien, wszelkich dodatkowych obramowań, predestynujących do zwielokrotnienia przestrzeni, rozbudowania obrazu oraz intensyfikowania percepcji odbiorcy⁸⁵. Godard – jako burzyciel konwencjonalnych rozwiązań w filmie – dekadrowanie ma niemal we krwi: nie pokazuje tego, czego właśnie oczekują widzowie, operuje „próżnią”⁸⁶ (jak określił czerń między klatkami filmu Malraux) na poziomie pustych, czarnych, znaczących kadrów wplecionych w film, wiąże dźwiękiem sytuacje rozgrywające się w kadrze z tymi pozakadrowymi, nie skupia uwagi na mówiącej postaci itd. Repertuar zastosowanych strategii, niszczących, wręcz dekonstruuujących klasyczny kadr, jest niewyczerpany. Co jednak z pejzażami? Czy w ich przypadku można w ogóle mówić o centrum? Gdzie znajduje się centrum rozległej wody przechodzącej w niewyobrażalny sposób w niebo, gdzieś na krańcu horyzontu? Czy same z siebie obrazy tego typu generują pustkę, stanowiąc wzorzec opróżnienia kadru? Czy bezkres ma centrum, skoro nie ma początku i końca?

⁸⁵ Por. J. AUMONT: *L'image...*, rozdział: *La part du dispositif*, s. 101–147.

⁸⁶ „Próżnia wiąże następujące po sobie obrazy”. Por. A. MALRAUX: *Przemiana bogów...*, s. 271.

Kadr z morzem, jeziorem czy obłokiem staje się zatem dowodem, próbką całości: nieba, morza, oceanu, których nigdy nie da się pokazać w pełni i do końca. Pytanie: „Jak pokazać niebo?” (kadrować lazur)⁸⁷ nie jest pytaniem o środki wyrazu filmowego, lecz o to, jak pokazać je całe lub o to, co pokazać z całości. W parodystycznym fragmentarycznym filmie *Uważaj z prawej* o rozbitej narracji, pełnym rozmaitych aluzji (Godard jako gagmen rodem z filmów Jacques’a Tatiego lub Bustera Keatona, jednocześnie uosabiający Myszkina czytającego *Idiotę* Dostojewskiego), znaleźć można przykłady praktyk nadkadrowania oraz dekadrowania. W wielokrotnie przywoływanym pejzażu nadmorskim zwracają uwagę sposoby jego prezentacji oraz funkcji. Nigdy nie widzimy plaży oraz morza w przestrzeni otwartej, zawsze jest to tak zwany widok z okna, zapośredniczony przez zamknięte, uchylone, wpół otwarte duże balkonowe okno. Powtarzalność motywu kadru-okna jest wzmocniona pokazaniem ramy – fragmentu balkonu, który wytwarzając kolejną ramę, całkowicie niweczy ciągłość pokazanego pejzażu. Bohater (postać smutnego, tragicznego klauna grana przez Jacques’a Villereta, dla którego ten film częściowo został stworzony) jest zamknięty ze swoimi przemyśleniami i lękami w pokoju nadmorskiego hotelu, w którym nawiedza go mała dziewczynka (zjawia? przecucie? personifikacja śmierci?). Jej niepokojąca postać nie wchodzi do pokoju, nie wnika do przestrzeni zamkniętej, stoi ona za zamkniętymi szklanymi drzwiami bądź też pokazane jest jej odbicie w wiszącym w pokoju zwierciadle (paralela do dziecka w lustrze z obrazu Cremoniniego), w którym – poza nią, przyklejoną do szyby drzwi – widać same drzwi, ich obramowania, ramę balkonu, a w dali, za dziewczynką można dopatrzeć się rozmazanego, nieostrego pejzażu morskiego. Pojawia się tu wielopiętrowy układ widzenia, skonstruowany przez skrzyżowanie spojrzeń dziewczynki patrzącej do wnętrza przez okno z widokiem (widzeniem) na morze, a zarazem przez odzwierciedlenie jej postaci w pokojowym lustrze. Ona także zwrótnie spogląda jakby na zewnątrz przez ten złożony system odbić-spojrzeń, podobnie jak widz, który – ustanowiony poza obrazem – znajduje swe miejsce wewnątrz i stamtąd widzi obraz oraz to,

⁸⁷ Zob. J. AUMONT: *Matière d'images*. Paris 2005, s. 92.

co poza nim. Ów zwrotny mechanizm opisuje Metz, kiedy zajmuje go lustro w filmie: „Każde lustro jest kadrem, i odgranicza część przestrzeni. Każde lustro jest kamerą (lub projektorem), ponieważ »wyrzuca« obraz po raz drugi, oferując mu wtórne wydanie, ponieważ posiada moc emisji”⁸⁸.

Opisując złożone praktyki uramowienia w malarstwie, przedstawiania figur ramy, Marin zestawia ze sobą dwóch odległych w czasie twórców: Poussina oraz Cremoniniego, który zaprezentował swoje krytyczne nawiązanie do zestawu kadrów w obrazie swego poprzednika. Wydaje się bardziej możliwe, że Godard znał *Autoportret* Nicola Poussina niż odpowiedź nań stworzoną przez Cremoniniego w latach siedemdziesiątych, nie jest to jednak tak bardzo istotne. Ważna jest natomiast intuicja w reprezentacji obrazu, okalanego ramą, pociętego obramowaniami, z dodatkowym zwierciadlanym odbiciem, z pamięcią o tym, że jeszcze istnieje rama jako kadr filmowy, wszak u Godarda mamy do czynienia z filmem. Stłoczenie różnego rodzaju ram i powierzchni odbicia sprawia, iż zaczynamy dostrzegać ramy właśnie jako coś istotnego, kolejne kadry, które naruszając nasze przyzwyczajenia, wymuszają widzenie. Jest niemal tak, jak pisze Foucault interpretujący dzieło *Panny dworskiej*: „Spektakl rozegra się między ostrzem pędzla a stałą spojrzenia”⁸⁹.

Cremonini jest o tyle bliski Godardowi, że – podobnie jak w części późnych filmów reżysera – na jego płótnach dominują pejzaże morskie widziane z wnętrza, przez otwarte okna, pejzaże – jak by je określił Bonitzer – dekadrowane, bo często w centrum jest „pusto”, a wszystko rozgrywa się na brzegu obrazu, blisko jego ram oraz nadkadrowane, bo multiplikują one ramy, framugi i lustra. „Rama prezentująca obraz, na który patrzymy, przerywa ramy, które ten sam obraz nam re-prezentuje, tak jakby to właśnie czynienie rzeczy widzialnymi, przez częściowe odebranie ich widzialności, stanowiło ścisłe prawo kadrowania oprawy”⁹⁰ – interpretuje zabiegi malarskie Marin. Autor określa obraz Poussina jako autoportret malarstwa, dostrzegając te same

⁸⁸ Ch. METZ: *L'Énonciation...*, s. 82–83.

⁸⁹ M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy...*, s. 17.

⁹⁰ L. MARIN: *O przedstawieniu...*, s. 427.

gry ram u Velasqueza oraz Vermeera. Byłby zatem Godard bliski stworzenia autoportretu filmu? Choć *Uważaj z prawej* nie jest *sensu stricte* dziełem autotematycznym, to jednak w końcowej rozgrywce pojawia się postać mistrza ceremonii, który obsługuje gigantyczny projektor, co rusz podglądając, co się dzieje. W ten kinematograficzny aspekt widzenia wplecione są ujęcia wychodzące z tego samego hotelowego pokoju po raz kolejny na morze, znowu z uwzględnieniem ram drzwi balkonowych, zamkniętych, wpółotwartych, uchylonych na pejzaż za oknem. Krajobraz tym razem zmienia się w każdym ujęciu-kadrze, od słońca wysoko nad taflą wody w jasnej południowej porze, przez zmierzch z czerwienią kuli ognia znikającą za horyzontem granatowego morza, aż do wykadrowaniu ciemnobłękitnego nieba z jasnymi obłokami, widzianymi nieco z dołu przez uchylone balkonowe okna, których ramy stają się czarne w nocnym świetle. Ów obraz bezkresu nieba, które chciałoby się zamknąć w pokoju, jest obrazem ostatnim, kończy film, zamyka go. Ten sam pejzaż w różnym oświetleniu, zmieniającym walor barw, wymuszającym zmienność uwagi widza, przypomina nieco praktyki impresjonistyczne Claude'a Moneta w jego studiach katedry w Rouen o różnych porach dnia, a jednocześnie wybiega poza nie, przywołując złożony układ – dyspozytyw widzialności, [...] „przedstawienie, wolne wreszcie od tego związku, który je krępował, może ujawnić się jako czyste przedstawienie”⁹¹.

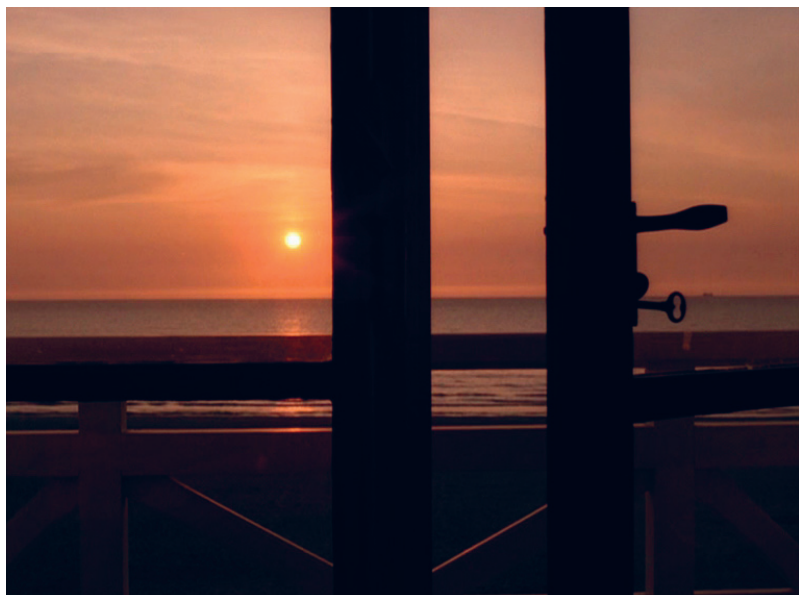
Kolejne obramowania tworzą niezwykle przestrzeń, którą można określić jako *inframince*⁹², szczupłą, wąską, ponieważ nakładają się na nią wszystkie plany z wszystkich ram. Merleau-Ponty zauważa, iż puste wnętrza w malarstwie holenderskim „trawione” są przez „oko zwierciadła”, „to przedludzkie spojrzenie jest emblematem spojrzenia malarza. Odbicie lustrzane pełniej, niż robią to światła, cienie i odbłaski, szkicuje w rzeczach pracę widzenia”⁹³. Godardowi zawsze i niezmiennie o obraz chodziło, lecz obraz ów miał być widziany i prowokować widzenie, zmuszać widza do percepcji, zatrzymania swej uwagi mimo wszystko, mimo powszechnej i wszechobecnej dewalu-

⁹¹ M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy...*, s. 28.

⁹² Por.: L. MARIN: *O przedstawieniu...*, s. 427.

⁹³ M. MERLEAU-PONTY: *Oko i umysł...*, s. 31.

acji zwolnienia, niechęci do zatrzymania. „Protokolarny kadr ulega w ten sposób niekończącemu się rozmnożeniu”⁹⁴ – powiada Jacques Derrida, co umożliwia Godardowi ciągle uruchamianie pozornie nieruchomych obrazów-kadrów z malarstwa, kina (fotogramy), fotografii, wymuszających mobilizację mentalną znanych każdemu własnych „pejzaży” oraz intelektualne pobudzenie.



Uważaj z prawej (1987)

JLG/JLG. Autoportret grudniowy zwraca uwagę przede wszystkim nawiązaniem do malarstwa ustanowionym już w samym tytule. Reżyser niejednokrotnie podkreślał, iż nie jest to autobiografia o proveniencji literackiej, lecz autoportret w sensie malarskim. *JLG/JLG...* to zarazem pierwszy film, w którym w bezpośredni sposób reżyser ustanawia siebie w centrum obrazu filmowego, jako obecność niekonstruowaną przez aluzję, aktorstwo, komentarz lub przyjęcie pozycji de-

⁹⁴ J. DERRIDA: *Prawda w malarstwie...*, s. 14.

miurga ponad filmami, które właśnie realizuje, jak miało to miejsce przy okazji rozmaitych scenariuszy do filmów lub esejów wideo-telewizyjnych. Powraca tu nokturnowy nastrój dzieła, wcześniej obecny w *Uważaj z prawej*, *Na moje nieszczęście* czy fragmentach innych filmów (*Pasja*), w których dominował określony rodzaj pejzażu, sposobu oświetlenia oraz podejmowanej refleksji. „Przykład portretu jest kolejnym paradygmatem znaku-reprezentacji. Bezpośrednio egzemplifikuje on refleksyjny wymiar znaku”⁹⁵ – stwierdza Marin, podkreślając także, iż autoportret najpierw reprezentuje podmiot-malarza, potem zaś pracę w malarstwie przez stosowne atrybuty.

Wybór zimowego krajobrazu skutkuje stworzeniem odpowiednio mrocznego, znanego już pejzażu. Reżyser zaprasza wszak do swojego domu w Rolle, którego okolice niejednokrotnie były miejscem akcji licznych filmów, stanowiąc wyraźną inspirację dla tworzenia pejzaży akwaticzno-górskich. Dzieło rozpoczyna bardzo powolna, niemal niedostrzegalna jazda kamery wślizgującej się do wnętrza salonu z kominkiem, na którym stoi charakterystyczna fotografia z dzieciństwa Godarda. To ta sama fotografia, która zaświadcza, że reżyser kiedyś był mały, lecz jest ona wyraźnie graficznie stylizowana, przypominając – zgodnie z intencją osoby portretowanej – inną słynną fotografię, chłopca walczącego w powstaniu warszawskim. Skierowanie w pierwszej kolejności uwagi na zdjęcie-portret już wskazuje intencję, za jaką należy oglądać film. To autoportret w sensie nadanym przez przepracowane przez Belloura cechy. Jedną z nich jest brak narracyjnego charakteru, który cechuje utwory autobiograficzne; kolejna to postawienie po stronie analogii, metafory, poetyki dokładania na tej samej płaszczyźnie elementów określających portretowanego. Autoportret jest zatem podporządkowany logice brikolażu elementów stworzonych na kształt „totalności bez końca”⁹⁶.

Już w pierwszym ujęciu ujawnia się zarówno malarskość filmu, jak i operowanie znanymi, niemalże „obsesyjnymi” obrazami ustanowionymi w określonych strategiach. Na fotografię stojącą na kominku zaczyna nakładać się cień operatora kamery, który zbliża się stopniowo;

⁹⁵ L. MARIN: *O przedstawieniu...*, s. 423.

⁹⁶ R. BELLOUR: *L'Entre-Images...*, s. 288.

światło pada z jednej strony (prawdopodobnie z okna). „Lubię otwarte okna” (gdzie indziej Godard tłumaczy, że nie lubi TGV [szybkiej kolei francuskiej], bo nie można otwierać tam okien), słysząc głos domownika. Co rusz natykamy się na otwarte okna, wychodzące na inne okna naprzeciwko, koncentrujemy uwagę na obrazie okna w małej kamerze wideo, umieszczonej na stole na wprost okna, w długim korytarzu widzimy szpaler uchylonych okien. Są to przejawy znanego już malarskiego „zamiłowania” do kadrów, ram, wykadrowań, nadkadrowania wynikającego z reprezentacji okien, z obecności wewnętrznych przeszklonych drzwi, przez które kamera patrzy w ciemność punktowaną słabym, rozproszonym światłem lamp stołowych. Płomień zapalanych zapalek wywołujących obraz, tłące się w ustach cygaro, powtórnie zapalone – oto jedyny, prawdziwy tu portret Godarda w autoportrecie filmowym, portret filmowca umieszczonego synchronicznie do realności, w kamerze wideo, jak niegdyś w lustrze.

Godard nie pierwszy raz przegląda się w obiektywie kamery. Rozrzucone na stole w pozornym nieładzie reprodukcje malarstwa „przez wieki”: Renoira, Courberta, Velasqueza, Fragonarda; inne reprodukcje, na których zatrzymuje się kamera, usiłująca wyłowić je z mroku pokoiów zawieszonych w ramach na ścianie. Wreszcie dyskretnie podrzucony temat słynnego za sprawą poświęconego mu szeregu opracowań (na przykład Heideggera, restytuowanego przez Derridę) obrazu van Gogha, a właściwie kompilacji obrazów: *Żółtego krzesła ze Starymi butami ze sznurówkami*. Godard stworzył z nich jeden ślad obecności malarstwa, dyskretny, lecz widoczny i zapamiętany, wywołujący pamięć skojarzeń: plecione zniszczone krzesło, a pod nim para butów. Wszzechpanujący spokój i mrok z rzadka oświetlony słabym światłem, otwarte okna oraz gdzieś z boku (dekadrowanie) ustawiona postać stwarzają atmosferę rodem z holenderskiego malarstwa. Oto autoportret zimowy, utrzymany w rzeczywistości zimowych tonacjach kolorystycznych, wyłaniający się z ciemności momentami rozproszona, operującymi ciepłym światłem lamp lub naturalnego światła płomieni.

Po ujęciach twarzy i postaci następują ujęcia pejzażowe. Twarz to pejzaż, to także płótno. Oto seria strategii obrazu, znanych, powtórzonych, skondensowanych w jeden portret artysty, rozproszonych wcześniej i przywoływanych w późniejszych esejach filmowych twór-

cy – swego rodzaju „załążek”. Pejzaż konotuje otwartość na nieskończoność, wieczność, bo też namysłem nad śmiercią zaczyna się film wprowadzający kontekst mitotwórczości, unieruchomienia legendy: „Zwykle jest tak: przychodzi śmierć, a potem nosi się żałobę, nie wiem właściwie dlaczego, ale ja robię odwrotnie: najpierw nosiłem żałobę, ale śmierć nie przyszła, ani na ulicach Paryża, ani na brzegu Jeziora Genewskiego”⁹⁷. Praca żałoby towarzyszy reżyserowi stale. Nawet wtedy, kiedy pokazuje on piękne kobiety w ujęciach przywodzących na myśl malarskie płótna, zawsze towarzyszy temu przecucie śmierci, jak w przypadku wspomnianej już sesji fotograficznej z *Żołnierzyka*. Zbliżenie twarzy, unieruchomienie lub momentalne zastygnięcie wywołuje efekt przeszłości, efekt fotografii, na której jest ktoś, kogo już nie ma, kogo nie da się przywołać inaczej niż w obrazie. Nostalgia obrazu, smutek twarzy, zamyślenie odbiorcy – światło obrazu nie ma tu racji bytu; obraz wynurza się z ciemności. Wedle Coureau, autoportret Godarda charakteryzuje stały, uobecniany kontakt z dziełami malarskimi⁹⁸.

Sam zapis tytułu: *JLG/JLG* również nie jest przypadkową grą słów. Wszak to sam Godard opowiada nam swoją historię, tworząc wielowątkowy wykład, złożony z myśli cenionych przez siebie filozofów, krytyków, pisarzy, takich jak: Blaise Pascal, Gustaw Flaubert, Fiodor Dostojewski, Malraux i inni, a jednocześnie przedstawiając siebie jako następcę Leona Gaumonta, pochylając się przy półkach z książkami. Lecz *JLG/JLG* to autoportret odbity w lustrze, obraz widziany w zwierciadle, z czego w pewien sposób zdaje sprawę zapis tytułu. Po raz kolejny dochodzi tu do głosu praktyka *stricte* malarska, wszak namalowanie autoportretu wymaga spojrzenia w zwierciadło. Nie szkodzi, że odbicie ulega artystycznemu przekształceniu; istotny jest sam mechanizm wydobycia swego obrazu, przyjrzenia mu się w celu jego ponownego zamknięcia w ramy obrazu. Na tym polega – jak sądzi Marin – aporia autoportretu, by unieruchomić podmiot w punkcie widzenia, a idąc dalej: stworzyć „nagrobek podmiotu w filmie”⁹⁹. Reżyser,

⁹⁷ Wszystkie cytaty z filmu pochodzą z J.-L. GODARD: *JLG/JLG. Phrases*. Paris 1996.

⁹⁸ D. COUREAU: *Jean-Luc Godard 1990–1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique. Esthétique de la complexité*. Lille 2010, s. 34.

⁹⁹ Por.: L. MARIN: *Nagrobek podmiotu w malarstwie*. W: IDEM: *O przedstawieniu...*,

zgodnie z tym myśleniem, tworzy za życia monument: choć jest on niestabilny i niepewny, artysta zapisuje go, czyni widzialnym, oddaje głos niepodzielnie, ustanawiając siebie w centrum widzenia, z którego co rusz się wymyka.

Godard lubi zimne, ciemne, szare pejzaże. Stąd wybór pory roku, która nad jeziorem rzeczywiście jawi się jako „bura” i rozmokła, korespondując ze spojrzeniem reżysera na siebie samego, utrzymanym w przytłumionej, ciemnej kolorystyce. Wnętrze jego mieszkania jeszcze bardziej wtłacza widza w świat nie tyle ponury, co ciemny, z czasem tylko rozświetlony pojedynczymi zapalkami, które na moment punktowo rozjaśniają przestrzeń ograniczoną do fragmentu białej kartki papieru z dłonią zapisującą kolejne nazwy miesięcy: *frimaire*, *brumaire*, *vendemiaire* wyrwane z kalendarza rewolucyjnego lub deklarację: „jestem legendą”. *Chambre noire*, *laterne magique*¹⁰⁰ kierują rozumienie świata filmowca ku pojęciom z jednej strony wywodzącym się z optycznych eksperymentów, z drugiej natomiast podpowiadają, jak oglądać autoportret Godarda, namalowany w rozpoznawalny od lat osiemdziesiątych sposób, opierający się na niespiesznym wodzeniu okiem kamery po ciemnych wnętrzach domu reżysera. Inspiracja malarstwem znanym już z o dekadę wcześniejszej *Pasji*, opracowanie światłem, wyłonienie z przestrzeni szczegółu: liter pisma, fragmentu twarzy, obrazów malarskich przywołanych przez reżysera, zbliżenia fotografii „z dzieciństwa”, wyświetlenia fragmentów filmu, De la Tour, Caravaggio – w tym wszystkim odnaleźć można źródła natchnienia Godarda. Niezbyt wiele odsłaniając, twórca raczej punktuje światłem niż oświetla biurko, bibliotekę, sypialnię, nie na tyle jednak wystarczająco, by zrekonstruować ich wygląd. Uwaga skupiona jest na nim, jak w portrecie, reszta to nie dodatki, lecz znaczące atrybuty: mała kamera video, obraz na monitorze dublujący wizerunek Godarda w rzeczywistości fikcji, półki z książkami, monitor telewizora, kartki papieru swym blaskiem oślepiające w tej ciemnej przestrzeni.

s. 324. Marin pisze: „Nagrobek podmiotu malarstwa, nagrobek jako podmiot malarski”, W: Ibidem.

¹⁰⁰ J.-L. GODARD: *JLG/JLG...*, s. 8–9.



JLG/JLG. Autoportret grudniowy (1995)

Mimo dokumentalnego charakteru dzieła, ciągle mamy do czynienia z konstytuowaniem rygorystycznie skonstruowanej opowieści, zarówno o sobie-Godardzie, jak i o każdym niemal twórcy. W efekcie po kilkudziesięciu minutach projekcji pozostaje niedosyt: nie dowiedzieliśmy się więcej ponad to, co już wcześniej mogliśmy ustalić na podstawie poprzednich filmów. Godard zmęczony, refleksyjny, wątpiący, piszący, funkcjonujący jak artysta całkiem oderwany od rzeczywistości (czego sygnałem jest rozmowa z postacią sprzątaczką), spacerujący brzegiem grudniowego jeziora w zaśnieżonym lesie, przedzierający się przez zasypy oswaja nas z pejzażem, swoim pejzażem dzieciństwa, pejzażem starości, z pejzażem schyłkowym (wszak to grudniowy autoportret, z końca roku).

Nazwa *Autoportret grudniowy* dookreśla raczej styl reżysera, kompozycję określoną przez grudzień niż czas realizacji filmu. Serie swobodnych wypowiedzi Godarda przerywane są powracającymi pejzażami: ich multiplikacja wzmacnia efekt tyleż otwarcia, co podkreślenia

swoistego uniwersum, w jakim autor funkcjonuje, które konstytuuje jego oraz jego otoczenie, wydobywa myślenie o sztuce. Richard Brody w tej swoistej „spowiedzi” dostrzega „nostalgię arystokracji kulturalnej”, która wywodzi się z filozofii oraz swoistej estetyki politycznej¹⁰¹. Prawdziwa legenda „stereo” (jako część filozofii i estetyki), opowiedziana przez Godarda w autoportrecie, właściwie obnaża dwuznaczność oraz dwutorowość myślenia i konstrukcji nie tylko tego filmu. Reżyser zdaje sprawę ze swej „dialektyki” w rozumieniu sztuki, historii oraz obrazu, kreśląc odpowiednie znaki i jednocześnie objaśniając swą koncepcję: „stereo istnieje także w historii, był Euklides / potem Pascal / Pascal, który się namyślał / to jest mistyczny heksagram / ale w historii / historii historii / były Niemcy/ które zaplanowały Izrael / Izrael który przemyślał / ten projekt/ odnalazł swój krzyż/ prawo stereo trwa / Izrael planuje lud /palestyński / i lud palestyński / kiedy przyjdzie jego kolej / dźwiga swój krzyż / oto prawdziwa legenda / stereo”¹⁰². Temu, wydawać by się mogło pokrętnemu wywodowi, towarzyszy szkicowanie przez reżysera odpowiednich elementów na kartce papieru: odwrócony trójkąt wyznacza pole projekcji; nałożony nań drugi, przeciwnie do niego zwrócony, wyznacza tymczasem drugie pole projekcji-myśli. W ten sposób utworzony zostaje charakterystyczny znak, symbol Holocaustu, gwiazda Dawida.

Dlaczego Godard włącza ten wywód w swój autoportret? Najwyraźniej dlatego, że pojawia się tu kwestia nurtująca go od zawsze, z którą będzie się mierzyć i mierzy się (już wtedy jest w trakcie tworzenia *Historii kina*): kwestia historii i pamięci, zderzenia nielicznych filmów o zagładzie, o obozach z własną koncepcją logiki dziejów, którą rozpoczął (nie potrafiąc się z nią zmierzyć) swym wideo, *Tu i gdzie indziej* (1973–1976), a kontynuował w licznych rozproszonych fragmentach, rozprawiając się z nią, choć nie ostatecznie, w *Historiach kina*, ponownie podejmując ją w *Naszej muzyce* oraz w *Pochwale miłości*. „W JLG/JLG, anamneza poetycko dokonuje się na skraju wody, gdzie Godard, sam na jednym z języczków piasku, który wchodzi w jezioro, słyszy

¹⁰¹ Zob. R. BRODY: *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma. Biographie*. Przeł. J.-Ch. PROVOST. Paris 2010, s. 663.

¹⁰² J.-L. GODARD: *JLG/JLG...*, s. 26–27.

głosy. Staje się on medium kilku fraz filmowych z przeszłości, która szczególnie go dotknęła, a mogła wyłonić się tylko tam, między ziemią a wodą”¹⁰³ – przenikliwie konstatuje pracę pamięci w autoportrecie reżysera Alain Bergala. Motywy pamięci, nieskończoności, poczucia wieczności i zanurzenia w kosmosie pojawiały się już wcześniej, bezpośrednio wskazane przez samego Godarda, choćby w *Uważaj z prawej*. Wyznaczają one miejsce na ziemi lub między ziemią a niebem, ponawianymi w kolejnych kadrach filmu.

¹⁰³ A. BERGALA: *Nul mieux que Godard*. Paris 1999, s. 237.

Obraz zatrzymany/fotografia



Film. Socjalizm (2009–2010)

Fotografia to prawda.

JLG

*Prawdziwy obraz przeszłości umyka obok.
Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz,
który w chwili swej rozpoznawalności
właśnie rozbłyśka na wieczne pożegnanie.*

Walter Benjamin, *Anioł Historii*¹.

Trzy fotografie: Jane Fondy, małego Godarda, Biljany Vrhovac; trzy historie opowiedziane przez Godarda, opowieści wywiedzione z fotografii. Łączy je podobny zamysł wyeksponowania obrazu fotograficznego jako elementu zasadniczego dla zainicjowania za każdym razem innej refleksji. Tym, co wspólne, jest zasada unieruchomienia tego, co filmowe, co od zawsze pozostawało w ruchu – zatrzymanie filmowej narracji, by podkreślić istotność fotografii, która przemawiać ma najczęściej sama sobą, świadcząc o pewnej rzeczywistości, wydarzeniu, kontekście, jaki niesie ze sobą i jednocześnie go modyfikuje. Fotografie-zdarzenia, fotografie-pamięć – oto interesujące reżysera sposoby myślenia o fotografii w kinie, o nieruchomym, stałym elemencie, który wtrącony w łańcuch ruchomych obrazów, wytrąca widza z rytmu oglądania, sprawia, że uwaga musi się zatrzymać na pokazanym obrazie. Dzieje się to inaczej niż w przypadku malarskich strategii w obrębie kina, filmu. Tam obrazy były zwykle pozornie nieruchome,

¹ W. BENJAMIN: *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i opracowanie H. ORŁOWSKI. Przeł. K. KRZEMIENIOWA, H. ORŁOWSKI, J. SIKORSKI. Poznań 1996, s. 415.

nigdy nie zamrożone na stałe. Symulowały jedynie przez długie ujęcia nieruchomych pejzaży i obiektów swą niemobilność. Nawet wtedy, kiedy twórca cytował bezpośrednio reprodukcje obrazów malarских, nie odbywało się to „kosztem” całkowitego zatrzymania ruchu; to obrazy były czasem ekstremalnie spowolniane aż do zatrzymania.

Co ciekawe, w swych kinematyzacjach malarstwa, we wprowadzeniu płócien w obręb filmu artysta nigdy nie miał tendencji do cytowania malarstwa realistycznego. Demonstrował raczej skłonność do malarstwa holenderskiego (przez swe inklinacje do podejmowania studiów nad światłem), impresjonistycznego oraz postimpresjonistycznego (kubizmu), które operowały światłem inaczej niż wcześniejsze tendencje, wynalazły kolorystykę „wypłowiących” barw, charakteryzowały się ulotnością chwili, zatrzymaniem momentu (jak fotografia). Potrzebę realizmu wypełniała za to znakomicie fotografia, o której André Malraux pisał: „Jest rzeczą wysoce charakterystyczną, że sposób przedstawiania w malarstwie oficjalnym tak różny od malarstwa nierzeczywistości, zrodził się z *czarno-białej* [podkreśl. – tu i dalej – A.M.] fotografii. Zdjęcie z 1860 nie zawsze było bardziej iluzoryczne niż obraz, ale obrazy nigdy przedtem nie potrafiły uchwycić tej realności, która jak gdyby była *dana* fotografii”². Malraux podkreśla tu znaczącą różnicę w odbiorze i funkcjonowaniu malarstwa (nawet realistycznego) oraz fotografii, w której ontologię niejako immanentnie wpisana jest możliwość uchwycenia realności w sposób, w jaki nigdy żadna ze sztuk tego nie zrobiła. Fotografia wślizgnęła się do świata sztuki i od początku budziła (jak każda nowa technologia) skrajne emocje: od uwielbienia naukowców widzących w niej narzędzie oglądu świata, po odrzucenie spowodowane brakiem aury, zbyttno bliską Realności, w pewnym sensie prostactwem (Charles Baudelaire) przeciwnym sztuce dążącej do Ideału³.

André Rouillé wskazuje na „nowy paradygmat, który fotografia wprowadza do świata obrazu, zastępując rękę artysty maszyną”⁴.

² A. MALRAUX: *Przemiana Bogów. Ponadczasowe*. Przeł. J. LISOWSKI. Warszawa 1985, s. 75.

³ Por.: A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. HE-DEMANN. Kraków 2007, s. 61.

⁴ Ibidem, s. 60.

W twórczości Godarda oba sposoby istnienia obrazu fotograficznego nie wykluczają się, oba paradygmaty współistnieją. Samoświadomość związana z tym faktem oczywiście przyszła z czasem; nie miała miejsca ani w momencie wynalezienia aparatu fotograficznego, ani też kinematografu. Maszyna stała się takim samym narzędziem dla filmowego artysty lub fotografika jak pióro lub pędzel w rękach malarza. Godard, szczególnie w późnym okresie swej twórczości, coraz dobitniej podkreślał rangę twórczości kinowej, obrazowej, dając odpór tendencji zmierzającym do traktowania jakiegokolwiek obrazowego tworu, powstałego dzięki synergii ludzkiej ręki i maszyny, jako wytworu mechanicznego. Stąd często obecne w późnych filmach zbliżenia rąk (zwłaszcza przywołujące na myśl ręce zbliżone do siebie w geście stworzenia z fresku Michała Anioła) oraz uobecnianie dyspozytywu kinematograficznego, wideo i siebie-samego jako jedynego niemal autora.

Ciekawego przyczynku do zestawienia myśli o naturze fotografii oraz malarstwa dostarczają przemyslenia Eugène'a Delacroix (jednego z malarzy, których Godard nader często przywoływał w swych „reprodukcjach”), co ciekawe niechętnego fotografii, która wedle niego podkreśla dość przypadkowy charakter uchwyconych realności, dlatego wszystko na niej jest równie ważne, a jej zbytnia przykra szczegółowość doprowadza do niemożności ogarnięcia całości obrazu: „W fotografii więcej trzeba czynić ustępstw, zważywszy niedoskonałość reprodukcji, niż w dziele wyobraźni. [...] Gdyby oko miało doskonałość szkła powiększającego, fotografia byłaby nie do zniesienia”⁵. Rouillé wpisuje to spostrzeżenie w szereg przemysleń konstytuujących perspektywę fotografii między odzwierciedleniem, podobizną, brakiem więzi – lub przeciwnie: więzią – ze swym obiektem, artefaktem, od obrazu o statusie dokumentu niezmiennającego nic z rzeczywistości do formy rejestracji, ale przetwarzającej tę rzeczywistość⁶. Z tych ambivalencji w postrzeganiu fotograficznego obrazu autor zdaje sprawę, podkreślając miejsce fotografii pomiędzy dokumentem a kreacją, między faktografią a sztuką. Ustawia on w jednym rzędzie płótna impre-

⁵ E. DELACROIX: *Dzienniki 1822–1863*. Przeł. J. GUZE, J. HARTWIG. Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 363.

⁶ Por. A. ROUILLÉ: *Prawda fotografii*. W: Idem: *Fotografia...*

sjonistów i zdjęcia fotograficzne – a można do tego szeregu dopisać także kinematografię – uwzględniając zainteresowanie światłem oraz niemal skalkulowany / naukowy paradygmat uchwycenia rzeczywistości. Pojawia się nowa widzialność⁷, „impresjonista i fotografik wprowadzają nowe obrazowanie, opowiadając się za nowoczesnym postrzeganiem prawdy, polegającym na uchwyceniu tej rzeczywistości, która jest sprowadzona do widzialnego”⁸. Wynalazek kinematografii jeszcze bardziej skomplikuje tę sytuację, zawłaszczając z fotografii i malarstwa ich świetlne uwarunkowanie, natychmiastowość, zapis momentalności, niemal odwzorowanie rzeczywistości przed obiektywem kamery i dołączając do tych cech coś, co mogło być wcześniej jedynie życzeniowo-wirtualne, a mianowicie: potencjał ruchu.

François Soulages w swej znamienitej książce wspomina o metodzie Godarda, który łączy obrazy wywodzące się z kina, wideo i fotografii, zakłócając funkcjonowanie tego, co dla kina i wideo jest zasadą (a zatem ruch), przez element znieruchomienia właściwy fotografii. Soulages pyta w kontekście takich zabiegów: „Czy kino i wideo nie stanowią zatem alternatywnych sposobów istnienia fotografii?”⁹. Mam wrażenie, że w towarzyszącej od początku twórczości Godarda fotografii dostrzega on siłę, która może ocalić obrazy w ruchu, wywodzące się z mediów audiowizualnych. Już w latach sześćdziesiątych Godard był raczej krytycznie nastawiony do kina, które nie wykorzystuje swych możliwości (służąc tylko rozrywce); dostrzegał także swoistą „pazerność” przyszłej telewizji, która miałaby przechwycić widzów kinowych. „Fotografia nie zasługuje na podobną krytykę, ponieważ zupełnie inaczej eksploruje ona i eksploatuje wszystkie swoje możliwe wymiary. Otwiera się na inne dziedziny sztuki oraz na bez-sztukę, czerpiąc z nich najważniejsze elementy. Fotografia zatem urzeczywistnia pragnienia i marzenia Godarda”¹⁰ – sądzi Soulages.

Wspólna dla malarstwa, fotografii oraz kina z wczesnego okresu jego historii jest ich niemota. Oto „cisza fotografii” – o którą upominał się

⁷ Ibidem, s. 334.

⁸ Ibidem.

⁹ F. SOULAGES: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. MYTYCH-FORAJTER, W. FORAJTER. Kraków 2007, s. 161.

¹⁰ Ibidem, s. 400.

Baudrillard, która „wymaga (lub powinna wymagać) braku komentarza”¹¹. Godard waloryzował ją w swych esejach wideo-filmowych, podkreślając jej działanie w obrębie obrazu, który pozbawiony dźwięku znaczy sam dla siebie, nie potrzebuje komentarza ani słów, by być zrozumianym. Dlatego w zwolnieniu prędkości obrazów filmowych twórca upatruje możliwość powrotu do kina sprzed wynalezienia dźwięku. Obraz malarski oraz fotograficzny ze swej natury są nieme, na tym więc polega ich siła, kiedy wpisane zostaną w obrazy filmowe, że posiadają potencjał zatrzymania ruchu, ale też wnoszą swą niemotę do kina, sprawiając, iż widz koncentruje swą uwagę na obrazie. Nie znaczy to, że reżyser *Imienia Carmen* (za który to film otrzymał nagrodę za realizację dźwięku właśnie) dąży do realizacji filmów niemych. Przeciwnie, w jego filmach ścieżka dźwiękowa jest nader złożona, skomplikowana, eksperymentatorska na równi z obrazem. Lecz w krótkich momentach zwolnień obrazów, zatrzymań przez włączenie fotografii czy filmowych pejzaży (które stałyby się banalne, gdyby do ich ekspozycji dołączyć muzykę) powraca on do esencji kina, przemawiania obrazami, które jeszcze na początku historii filmu się nie zdewałuowały.

Fotografia pierwsza. W 1972 roku we francuskim magazynie *L'Express* ukazało się zdjęcie Jane Fondy z Hanoi po amerykańskim bombardowaniu. W tym samym roku powstaje film *Wszystko w porządku* w reżyserii Godarda, w którym gra Fonda. Z tego „zbiegu okoliczności” powstaje następnie *List do Jane*, sygnowany przez Godarda oraz jego współpracownika z Grupy Dzigi Vertowa, Jean-Pierre’a Gorina. Nie byłoby w tym nic wyjątkowego, gdyby nie fakt, że jest to film stworzony, a właściwie złożony z fotografii, nieruchomych obrazów pokazujących zdjęcia z planu filmowego, na których była widoczna postać Fondy. Skonfrontowane są one z fotografiami reżyserów filmowych, polityków, innymi zdjęciami samej gwiazdy i aktorów amerykańskiego kina oraz wycinkami z prasy.

Zdjęcie z Wietnamu stało się przyczynkiem (co oczywiste) do debaty politycznej, lecz także, a może przede wszystkim, do bezprece-

¹¹ J. BAUDRILLARD: *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości*. Przeł. B. JABŁOŃSKA. W: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Red. M. BOGUNIA-BOROWSKA, P. SZTOMPKA. Kraków 2012, s. 434.

densowej u Godarda refleksji o naturze fotografii. Podtytuł *Listu do Jane to Ankieta o obrazie*. W efekcie mamy tu do czynienia z filmową analizą fotografii. W niespełna godzinnyim dokumencie (co na „ogrywanie” jednego zdjęcia jest znacząco długim czasem) Godardowi udaje się wyłuskać z tej fotografii wszystko, co może w niej zainteresować i wszystko, co mówi jej „niemota”. Jest to także pierwszy z „kinematograficznych listów” Godarda, obejmujących także *List do Freddy Buache’a* oraz *Bądź pozdrowione, Sarajevo* (1994). Forma listu pozwala na zwrot do adresata, lecz wprowadza także bezpośredni oraz intymny charakter wypowiedzi, co jest zabiegiem o tyle ciekawym, że w istocie reżyser „pisze” do osoby publicznej, gwiazdy amerykańskiego kina, a pretekstem jest publiczna fotografia, która obiegła cały świat. Dwugłos Godarda-Gorina rozbrzmiewający z *offu* staje się rodzajem dyskusji na tematy polityczne, etyczne, estetyczne. Stawiane są w nim pytania o rolę intelektualistów w polityce. Przy okazji Godard pragnie dociec, na czym polegało fiasko współpracy z Jane Fondą w jego filmie. Jego dzieło ujawnia paradoksalność ruchu / bezruchu w filmie, będąc skomponowane z wielości materiałów o charakterze stałych, nieruchomych obrazów, które zostają uruchomione przez kinematograficzny montaż, co stwarza swoistą narrację, związaną przede wszystkim przez komentarz. Podczas gdy zdjęcia się zmieniają, to jedno – ukazujące Jane – powraca, przycięte i zestawione z twarzą polityki, z innymi fotografiami gwiazdy lub okrojone, wykadrowane do interesującego obszaru, np. twarzy chłopca stojącego nieco z tyłu, za aktorką. Zaś kolejne obrazy przeplatane są punktującymi wszystko czarnymi „dziurami”: bez obrazu, nawet bez planszy z napisem. Widz jest postawiony w tych krótkich momentach czerni w samej esencji filmu, w tej „dziurze”, czarnej czeluści, która w istocie umożliwia widzenie, a której nie powinno się dostrzegać, kiedy obrazy są w ruchu.

W swej interpretacji autorzy filmu podkreślają „kwestię prawdy”, którą niesie ze sobą fotografia, ustanawiając bardzo wyraźne granice między filmem a zdjęciem: „Od Wellesa wiadomo, że wybór kadru nigdy nie jest przypadkowy ani neutralny” – komentują sytuacje przedstawione w *Liście...* jego twórcy. Ujęcie jest tak skadrowane, że widzimy twarz gwiazdy. Tyłem stoi jej rozmówca, którego oblicza nie widzimy, nieco dalej znajduje się także druga postać. Sytuację tę

twórcy określają jako odbicie rzeczywistości: dwie osoby stoją przodem do aparatu, inne tyłem, w tym tylko jedna jest czysto i wyraźnie pokazana (Amerykanka), a druga jest zdecydowanie nieostra, zatarta (Wietnamczyk). Jeszcze jedna istotna cecha jest podkreślana przez twórców, a mianowicie to, że fotografia milczy ze swej fizycznej natury, lecz nikt nie zwraca na to uwagi. Krzykliwe podpisy pod zdjęciem brzmią: „Fonda pyta”, lecz usta aktorki pozostają zamknięte, nie zdradza ona nawet intencji, by zadać pytanie. Zatem „Fonda słucha”.

Twórcy demistyfikują działanie fotografii jako naturalnego porządku rzeczywistości, obnażają znaczenie, jakie dla obrazu (zwłaszcza niemego) posiadają: kadrowanie, wybór punktu widzenia oraz ostrość zdjęcia. Nade wszystko zaś zarzucają widzom, że nie potrafią wierzyć własnym oczom, że zbyt łatwo i chętnie oddają interpretację obrazów komuś, kto proponuje im własny „podpis”. „Aparaty fotograficzne miniaturyzują doświadczenie, przekształcają historię w spektakl i wzbudzając współczucie, zarazem je usypiają, stwarzają emocjonalny dystans [...] Dzięki temu otwierają nam się oczy. To jest nowy sposób widzenia, o którym tyle się mówi” – przenikliwie komentuje przedsięwzięcie „Godard-Gorin” Susan Sontag¹².

Lekcja fotografii Godarda i Gorina przypomina inny znany przykład opowieści stworzonej ze stałych elementów, a mianowicie *Pomost* (1962) Chrisa Markera. Analogia jest dość odległa, jeśli chodzi o zamysł: *Pomost* to wszak foto-powieść (bądź powieść fotograficzna), jak określa swój eksperyment Marker. Swoisty ruch twórca uzyskuje dzięki kinematograficznemu następstwu całkowicie nieruchomych fotografii. Skleja on – jak w filmie – fotografie, których ruch nigdy nie był udziałem, a których sekwencja staje się ruchoma tylko poprzez odpowiednio zastosowane figury montażowe. Twórcom *Listu do Jane* nigdy nie chodziło o wywołanie wrażenia ruchu, nawet pozornego. Ich film dokumentalny przypomina raczej praktyki kolażowe Godarda. Dla obu dzieł wspólne jest jednak na poziomie podstawowym uruchomienie, przez wpisanie w materię filmową, z gruntu stałych fotografii oraz skonstruowanie z nich narracji: w jednym przypadku „dydaktycznej”, w drugim fantastycznej. W przypadku filmu Markera ujaw-

¹² S. SONTAG: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009, s. 120.

nia się bezwzględny paradoks, a mianowicie: możliwość uzyskania ruchu bez ruchu w wyniku mobilizacji obrazów z gruntu nieruchomych, stałych. Jednocześnie za sprawą tego zabiegu autor podkreśla, że fotografiom brak jest jakiegokolwiek wewnętrznego ruchu. *Pomost* to manifestacja ekstremalnego wykorzystania fotografii jako materii filmu, prowadząca do sytuacji, kiedy „relatywna nieruchomość łągodzi »histerię« filmu. Taki jest sekret tego uwodzenia. Myśli się z narastającą intensywnością o tym, co film ewokuje w tym samym czasie, pozwalając na inkorporację siebie w jego powolne przesuwanie się [obrazów – dop. B.K.]. W tym delikatnym odstepie (*écart*), można także pomyśleć o kinie [...] Obecność fotografii, rozrywa, rozprasza, wywołuje dwuznaczność i w ten sposób w efekcie odkleja (nawet w niewielki sposób) widza od obrazu”¹³ – wykazuje w swej interpretacji *Pomostu* teoretyk „między-obrazu”, Raymond Bellour. W przypadku eksperymentu Markera mechanizm ten jest doprowadzony do skrajności, lecz równie dobrze można odnaleźć cechy „między-obrazu” w innych esejach filmowych, na których materię składają się fotografie wplecione w dzieło. Nieruchome obrazy włączone w mobilne, ruchome ciągi obrazowe zawsze będą elementem obcym, rozbijającym integralność układu oraz zmuszającym odbiorcę do zauważenia, „odklejenia od obrazu”. Można przy tym dostrzec, że fotogramy filmowe, nawet ustawione jeden za drugim, nie są wcale bardziej ruchome w swej istocie niż fotografia, a przecież pierwotnie umocowane były w filmowej ruchomości.

Alain Fleischer, zestawiając ze sobą fotografię i kino, podkreśla przede wszystkim wspólne dla nich świetlne uwarunkowanie. W centrum zagadnienia autor stawia także problem stałości/ruchomości obrazów, sytuując go po stronie mechanizmu znanego od Mareya i Muybrida i podkreślając iluzoryczny charakter ruchu obrazów filmowych, który można prosto „zdemaskować”, sytuując te obrazy poza dyspozytywem kinematograficznym. Badacz uważa, że pomiędzy kinem i fotografią ustanowiona została jednostronna relacja: o ile istnieją fotografie w kinie, to raczej nie ma kina w fotografii (nie chodzi rzecz jasna o obiekt architektoniczny). Jako praktyk i teoretyk fotografii oraz fil-

¹³ R. BELLOUR: *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris 1990, s. 79.

mu Fleischer dostrzega i precyzyjnie podkreśla wzajemność filmu oraz fotografii: „Jeśli fotografia, pod postacią fotogramów, negatywów, potem pozytywów, jest elementem konstytutywnym filmu (nośnikiem), jego minimalnie stabilnej jedności (wszystkie fotogramy są tej samej wielkości), to obraz stały (*fixe*), który leży zresztą w sercu kina – profesji, sztuki, komercji – staje się na liczne sposoby, odkrywczy wobec stałych idei kina”¹⁴. Propozycja Fleischera zdaje się godzić różne opcje w pojmowaniu mechanizmu wyłaniającego się z kina w jego kluczowym momencie: uruchomienia nieruchomych obrazów w projekcji. Dzieje się tak, gdyż autor nie różnicuje fotogramu od fotografii (Barthesowski wyróżnik: trzeci sens dla niego nie istnieje). Bez względu zatem na pochodzenie stałych obrazów, są one w efekcie wprowadzone w ruch (niektórzy nazywają to animacją fotografii). I – jeśli chodzi o samą ich fotochemiczną ontologię – wszystko byłoby w porządku.



List do Jane (1972)

¹⁴ A. FLEISCHER: *L'empreinte et le tremblement. Écrits sur le cinéma et la photographie 2*. Paris 2009, s. 425.

Godard właściwie także nie dokonuje w swych *Historiach kina* zróżnicowania na kadry – fotogramy pochodzące z tradycji kina i na fotografii stałe w swej zasadzie. Nie używa ich, inaczej je inscenizując, lecz używa ich w innym celu, choć obydwa rodzaje stałych obrazów poświadczają historię: obrazy / fotogramy filmowe poświadczają „historię” fikcji, historię kina, sztuki, a fotografie (najczęściej dokumentalne) samą historię, gdyż są prawdą. Kino – powiada Godard – „posiada swą naturę i dzięki fotografii może reprezentować rzeczywistość odmiennie niż malarstwo”¹⁵. Reżyser stosunkowo niewiele miejsca w swej pisanej refleksji poświęcił samej fotografii. Zdaje się to wynikać nie z braku świadomości różnicy dzielącej ją z kinem, lecz przed wszystkim z powodu tego, że bardziej przykuwały go wzajemne podobieństwa obu mediów, ich natura bliska rzeczywistości, ich dokumentalna forma. Wziąwszy jednak pod uwagę jego „ideologię” zatrzymania, obrazu unieruchomionego, milczącego, fotografia sytuowałaby się tak po stronie malarstwa, jak i filmu niemego oraz wybranych strategii z obrębu kinematografii. Dla Godarda liczy się zatrzymanie, zwłaszcza zatrzymanie uwagi widza, zwolnienie obrazu, który nie zwalnia z obowiązku jego widzenia, nie tylko patrzenia.

W *Pomoście* Fleischer widzi podróż w czasie, zorganizowaną przez foto-montaż prezentujący katastrofę przyszłości oraz foto-pamiątki, reprezentowane przez obrazy utraconej przeszłości. Artysta wymusza na widzu „wyobrażenie sobie obrazów pośrednich, każąc działać swoistej kamerze mentalnej archeologa, restauratora filmów, fikcji”¹⁶. W postulatcie tym dostrzec można powinowactwo ze strategią Godarda, który uważa zresztą, że całość pracy leży po stronie odbiorcy. Dlatego, ułatwiając widzowi pracę, twórca wskazuje na to, co ma być widziane – zwalniając ruch, zatrzymując obrazy, uruchamiając montażem te, które są nieruchome. Lecz zatrzymując uwagę widza, zakreślając obszar zainteresowań przez umocowanie cytatów stosowanych w swych wypowiedziach, reżyser jednocześnie uruchamia złożoną maszynierię mentalną, wyzwalając szereg kontekstów do

¹⁵ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. T. 2: 1984–1998. Red. A. BERGALA. Paris 1998, s. 10.

¹⁶ A. FLEISCHER: *L’empreinte et le tremblement...*, s. 431.

przepracowania. Andrzej Gwóźdź, odnosząc tę praktykę Godarda do *Historii kina*, dostrzega w niej władzę „mentalnego magnetowidu» [który jest, dop. B.K.] używany niczym proteza dekonstruująca archiwum kina i poddająca je nieustannie praktykom aktywizującym obcowanie z filmem »na wideo« [...]»¹⁷. W gruncie rzeczy autor *Naszej muzyki* znosi zróżnicowanie wynikające z mentalnej pracy kamery, mentalnego magnetowidu czy intelektualnej pracy widza, sprowadzając je do konieczności otwarcia na skomplikowany pejzaż mentalny, pierwszy pejzaż każdego, który uruchamiając własne doświadczenia, stwarza film.

W tej potrzebie-intuicji reżyser równa szanse odbiorcy z twórcą, przekonany o tym, że nie wszyscy muszą oglądać jego filmy. Powtarzał zresztą często – zwłaszcza przy okazji swych kontrowersyjnych produkcji, takich jak *Żołnierz* czy *Karabinierzy*, że widzowie nie są gotowi na obrazy w ten sposób komentujące realność. Zaś Antoine de Baecque już wówczas, po premierze *Karabinierów*, dostrzegł w nich pewną prawidłowość, która wyraźniej, mocniej wybrzmi w filmach Godarda za ćwierć wieku. Pisał on: „Ten zmienny sposób prezentowania obrazów pozwala reżyserowi na nałożenie [...] kilku widoków archiwalnych z różnych źródeł o wojnach XX wieku. [...] Chodzi o pierwszy film w części ufundowany na nałożeniu fikcji i Historii [...] Starsi odbiorcy dostrzegli w nim pierwsze seanse Lumière'ów albo niemego kina, egzekucje partyzantów dokonywane przez karabinierów odgrywane w niektórych scenach filmów sowieckich z lat 30. czy sekwencje na wsi w guście neorealizmu Rosselliniego à la *Paisa*»¹⁸. Znać, że mimo wstępnych deklaracji o braku zainteresowania Historią, już trzy dekady przed rozpoczęciem prac nad *Historiami*... reżyser sięgał do metod, które wcześniej stosunkowo mało przekonująco czy wręcz nieudolnie chciał wykorzystać, wypróbować. Może też odbiorcy nie byli przygotowani na zestaw obrazowy, jaki im wtedy zaserwował, zbyt skomplikowany, zbyt szczerzy oraz nazbyt brutalny, zwłaszcza w kontekście problemów politycznych lat sześćdziesiątych.

¹⁷ A. GWÓDŹ: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków 2003, s. 78.

¹⁸ A. DE BAECQUE: *Godard. Biographie*. Paris 2010, s. 210.

Nade wszystko prace Godarda i Markera¹⁹, którego „interesuje także postrzeganie rzeczywistości. Jest filmowcem, także fotografikiem, patrzy na świat uzbrojonym okiem”²⁰, łączy właśnie eksperymentatorska natura. Ujawnia się ona najpełniej w potrzebie, a niemal konieczności, analizowania rzeczywistości, choć obaj twórcy inaczej konstruują swe diagnozy. W ich pracach manifestują się podobne mechanizmy związane z sublimacją kwestii pamięci oraz przeszłości, niejednokrotnie przypisywanych właśnie naturze fotografii.



JLG/JLG. Autoportret grudniowy (1995)

Fotografia druga. Mały Godard, którego wizerunku poszukiwał jego biograf. Nie wiadomo, czy wreszcie sam nań natrafił, czy też zniecierpliwiony poszukiwaniami twórca sam podsunął mu „oficjalną” fo-

¹⁹ Marker był współproducentem filmu Godarda z 1967, *Kamera-oko*.

²⁰ A. HELMAN, A. PITRUS: *Pomost: zatrzymane obrazy pamięci*. W: IDEM: *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańsk 2008, s. 62.

tografię z dzieciństwa, która najwyraźniej zaznaczyła swą obecność w *JLG/JLG. Autoportret grudniowy*, we wspomnianym już kontekście oraz miejscu. Warto przytoczyć tę opowieść, gdyż ów wizerunek niejednokrotnie jeszcze pojawi się np. w *Historiach kina*. Jest to bardzo szczególna fotografia, sama będąca już wspomnieniem, lecz nie tyle samego reżysera z dzieciństwa, co chłopca z warszawskiego getta. Jest ona jednym z zachowanych w archiwum zdjęć, zaświadczających o historii poprzez wizerunek, obraz małego uczestnika powstania. Można zadać pytanie: co skłoniło reżysera do wyeksponowania tej fotografii pośród wielu innych? Dlaczego akurat ona miała stanowić wspomnienie jego dzieciństwa? W swym video-autoportrecie filmowiec dokonuje dość szczegółowego rozrachunku z własną przeszłością. Był oczywiście zbyt mały, by wykształcić pamięć wojny na bazie własnych doświadczeń, których zresztą nie posiadał, gdyż dzieciństwo upłynęło mu szczęśliwie w tym samych okolicach, co lata późne, w Szwajcarii. Reżyser nie potrafi w gruncie rzeczy uwolnić się od poczucia winy za ten spokój, który inni musieli gorzko opłacić własnym życiem. Nakłada więc swój obraz na wizerunek chłopca z warszawskiej ulicy, wyodrębniając jego postać, tworząc zbliżenie twarzy w graficznym, serigraficznym sitodruku²¹-ujęciu, w efekcie czego nie możemy do końca być pewni, kogo widzimy.

Przekształcenie to sprawia jednocześnie, że znając zdjęcie chłopca z getta, mamy wrażenie znajomości tej twarzy, tej fotografii, choć pozostaje ona dyskretnie inna. Tworzy się swego rodzaju pamięć, zasadzająca się na wizualności; o podobnym mechanizmie wspomina Philippe Dubois, pisząc: „Wizualny palimpsest w obrazie właściwym odpowiada palimpsestowi psychicznemu, jaki konstytuuje każdą subiektywną percepcję, każdą pamięć czy każde marzenie”²². Godard rozlicza zatem swą przeszłość w wypracowany przez siebie sposób, naddając znaczenia temu, co zostało pokazane, a co nie jest do końca jasne, grając w pewnym sensie na ambiwalencji relacji nieobecności / obecności już nie wizerunku, lecz osoby. „Cóż znaczy przedstawiać,

²¹ Za tę podpowiedź dziękuję Piotrowi Zawojskiemu.

²² Ph. DUBOIS: *Wideo wobec kina: przesunięcia estetyczne*. Przeł. B. KITA. „Opcje” 2002, nr 2 (43), s. 31.

jeśli nie nadawać obecność nieobecnemu przedmiotowi, uobecniać go jako nieobecny, opanować jego utratę, jego śmierć poprzez własne przedstawienie i w nim, oraz zapanować dzięki przyjemności płynącej z obecności zajmującej jego miejsce, nad przykrością lub lękiem związanym z jego obecnością, i w tym odwlekany zawłaszczeniu [...], poprzez przechodnie odniesienie i rozpoznanie, wytworzyć ruch refleksyjnej konstytucji właściwego podmiotu, podmiotu teoretycznego?”²³ – pyta Marin. W tym przydługim nieco fragmencie autor doskonale uświadamia serię stwarzających przedstawienie niejednoznaczności, które można odnieść zarówno do portretu malarskiego, jak i fotografii. Godard ustanawia swój autoportret jako dychotomię nieobecnego, acz uobecnionego nieznanego mu chłopca, w tym samym czasie rewidując swą obecność nałożoną na tamtą historię. Razem złączone w jedno przedstawienie, wartości te uruchamiają pracę anamnezy. Autor zakłada bowiem, że odbiorca zna słynną fotografię i rozpozna uczynioną przez niego parafrazę, zwłaszcza w kontekście pracy żałoby, którą Godard nosi, choć nikt nie umarł. Jest to żałoba historii, żałoba, która nie wypełniała się w odpowiednim czasie, więc spełnia się teraz. Godard sam komentuje tę sytuację: „Jestem na tej małej fotografii, a ona nie pochodzi wprost z pary klapsów ani ze zniekształcenia / jeśli tak to ze zniekształcenia reguł, wyobrażenia Sądu Ostatecznego / to nie powinno być jedynym obiektem tego filmu, determinować go / nie, byłem już sam w żałobie / mojej jedynej i właściwej towarzyszce / *Sein und Zeit* / dać do zobaczenia”²⁴.

Spektrum refleksji, które w tej krótkiej acz zawilej myśli, będącej cytatem z filmu, przekazał Godard, jest spore. Łączy on bowiem omawianą fotografię z koniecznym jej postrzeganiem w obrębie filmu, z postawieniem jej we właściwym miejscu, w miejscu widzenia oraz pamięci, w miejscu rozrachunku, wyobrażenia Sądu Ostatecznego, który to motyw już wówczas jest akcentowany w *Historiach kina*. Godard pokazuje się nam jako inny, jak zauważa Pascal Couté²⁵ w swym eseju, podkreśla autor heteroportretowy charakter dokumentu *JLG/JLG*

²³ L. MARIN: *O przedstawieniu*. Przeł. P. MOŚCICKI. Gdańsk 2011, s. 363.

²⁴ J.-L. GODARD: *JLG/JLG. Phrases*. Paris 1996, s. 11–12.

²⁵ P. COUTÉ: *JLG est un autre*. „CinémAction” 2003, nr 109: *Où en est le God-Art?*, s. 154–163.

zamiast postulowanego autoportretu. Sam tytuł, wedle autora, sprawia, iż autoportret wychodzi poza lustro, wiążąc bohatera z przestrzenią na zewnątrz przez serię pejzaży. Najwyraźniej jednak cecha obcości / inności prezentuje się przez definiowanie siebie nie przez swą obecność, lecz w kontekście innych tekstów, sztuki, historii, kinematografii. Obraz rozwija się i zwija, odbijając w szeregu różnorodnych obrazów, zestawów, rozprasza się w monologu, w oknach, które nie odbijają jego wizerunku, w zaciemnieniu swej postaci raczej niż jej prześwieceniu. Sądzę, że Godard już na samym początku, przez włączenie tego zdjęcia, ustanawia siebie jako innego, który przekroczył własną śmierć w fotografii.

Refleksja Godarda o wyobrażeniu w swej fotografii Sądu Ostatecznego kieruje uwagę na propozycję Georgio Agambena, który pośród wielu Aniołów Historii (Zmartwychwstania i Odkupienia, Anioła Historii Benjamina), stawia anioła fotografii – jak trafnie określa tę strategię myślową Bernd Stiegler²⁶. „Fotografia wymaga od nas, byśmy o tym wszystkim pamiętali, zdjęcia stanowią świadectwo niezliczonych imion popadłych w zapomnienie. Można je porównać do księgi życia, którą nowy anioł apokalipsy – anioł fotografii – trzyma w rękach w dniu ostatnim, a więc codziennie”²⁷ – zauważa Agamben, podkreślając obecność w fotografiach aspektu upamiętniania nawet bardziej niż pamięci.

W istocie trudno określić rodzaj transformacji, którym podlegała fotografia Godarda, by zbliżyć się do „oryginału” – zdjęcia chłopca z getta. W scenariuszu do *JLG/JLG* reżyser zastanawia się nad oryginalnością obrazu, nad jego pochodzeniem, ujawniając nieco swą intencję w zakresie kreacji tego zdjęcia: „Oto więc oryginalność oryginału kinematografii: najpierw stworzyć negatyw”²⁸. To fotografia staje się w tym ujęciu początkiem wszystkich zdjęć, jest swoistym negatywem, jest oryginalna, bo odniesiona do oryginału przez serię strategii wpisywania jej w historię i wdrukowywania w siebie samego: „Pejzaż

²⁶ Zob. B. STIEGLER: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. CZUDEK. Kraków 2009, s. 258.

²⁷ G. AGAMBEN: *Profanacje*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2006. Cyt. za: Ibidem, s. 259.

²⁸ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc...*, s. 286.

przekraczany. Przez kogo. Przez co. [...] Chodziłoby o pejzaż dzieciństwa i dawniejszy, bez nikogo wewnątrz”²⁹.

Na znaczenie pejzażu (nie tylko jako rodzaju malarskiego, omawianego wcześniej) jako kategorii-metafory, która przepracowuje historię tak własną, osobistą, jak i historię w wymiarze uniwersalnym, wskazuje także Alain Bergala. Pisze on o zadziwieniu, jakie towarzyszyło mu, kiedy po raz pierwszy zobaczył plakat filmowy do *JLG/JLG*: podrobioną³⁰ fotografię (w bardzo kontrastowych tonacjach: czerni i biele) chłopca, Godarda. Uwagę zwraca tu słowo „podrobioną” (*supposé*), co znaczy także sfalszowaną, podstawioną. Można zgodzić się na wszystkie z określeń, jakie konotuje to jedno słowo. Fotografia ta jest w pewnym sensie fałszywa, bo przerobiona, wystylizowana na inną, wcześniej znaną. Jest także podstawiona, bo ma być fotografią kogoś innego, uchwyconego w innym czasie, w innym miejscu. Dwie fotografie w jednym planie – nienałożone, lecz w pewien ulotny sposób przefiltrowane jedna przez drugą – wprowadzają u odbiorcy niekomfortowe uczucie, niepokój spowodowany konfrontacją z czymś, o czym widz wie, że to zna i pamięta, lecz nie może sobie przypomnieć skąd. Potem odbiorca nosi ten obraz w sobie, usiłując dociec jego pochodzenia, zakotwiczyć go we własnej pamięci, wyobrażeniu. Jest bardzo prawdopodobne, że Godard właśnie o takiej formie dręczącej, obsesyjnej pamięci myślał, kiedy stwarzał tę fotografię, która pobudza do myślenia przez swą założoną przeszłość, lecz nie tak ewidentną jak w przypadku przywoływanych przez niego fragmentów filmów lub dokumentalnych fotografii ze znanymi wizerunkami postaci Hitlera i Stalina, natychmiast wywołujących kontekst wydarzeń, których osoby te były sprawcami. Bergala, rozważając praktykę odległych skojarzeń, którą późny Godard z upodobaniem stosuje, podkreśla, że wszystko sprowadza się do brzegu jeziora koło Rolle: „W *JLG/JLG*, próbuje on myśleć o wojnie poprzez relację do fotografii dziecka, które było na brzegu tego samego jeziora”³¹. W ten sam sposób reżyser postępuje w przypadku *For ever Mozart*, kiedy każe nam my-

²⁹ Ibidem, s. 287.

³⁰ Zob. A. BERGALA: *Nul mieux que Godard*. Paris 1999, s. 70.

³¹ Ibidem.

śleć o wojnie w Jugosławii w dekoracji ruin jego domu z dzieciństwa: „ta przeszłość umarła, widzieć i filmować, oto co nam pozostało”³².

Fotografia Godarda powraca w *Historiach kina*, w epizodzie 3A: *Moneta absolutu*, stając się reminiscencją zarówno zdjęcia z autoportretu, jak i fotografii chłopca z getta. Tutaj zresztą znacznie wyraźniej zakotwicza ona swe przywołanie właśnie w historii wojny, gdyż na znanym obrazie pulsuje rok 1944, data powstania warszawskiego, w tle zaś pojawia się komentarz: „W tym samym czasie został wyzwolony Paryż”. Godard znowu wiąże losy i wydarzenia indywidualne i zbiorowe, własne i wszystkich, a czyniąc to przez „podstawioną” fotografię, uruchamia archiwum, wyzwalając jego ambiwalentną moc wyrażoną przez Stieglera: „Archiwum to nie tylko miejsce służące do przechowywania, ale także miejsce zapomnienia, wymazania z pamięci i znikania”³³. Jednocześnie cyrkulacja obrazów różnej proveniencji we wszystkich epizodach *Historii kina* wyzwała ciekawy mechanizm odbioru, wydaje się bowiem, że wszystkie one są nam znane, a teraz (w trakcie projekcji) przypomniane. Ponieważ jednak nie możemy przywołać w pamięci ich źródeł, nie wszystkie z nich są identyfikowane, zatem nie znajdują zakotwiczenia w oryginale. Fotografie w ogóle, w tym fotografii Godarda, łącznie z jego własną fotografią i obrazami przez niego przywoływanymi, wpisywane w nowe konteksty, analizowane dokładnie (jak w *Liście do Jane*), zmierzają w gruncie rzeczy ku „estetyce niekończących się odbiorów”³⁴. A każda transformacja w samej fotografii (jak w przypadku „stylizacji” Godarda), zmiana miejsca ekspozycji czy odmienny kontekst (włączenie nieruchomości fotografii w płynność ruchu filmowego lub wideo) generują inne interpretacje. Owo dość paradoksalne – jak określił je Soulages³⁵ – działanie krytyki obrazu oraz iluzji rzeczywistości przez same obrazy staje się zresztą udziałem wielu artystów współczesnych, w tym Godarda.

W ostatniej części *Historii kina*, 4B: *Znaki wśród nas* zamyka się cykl, kończy się także historia tej fotografii – przeszła ona drogę od autoportretu twórcy aż do cytatu-pamięci w dyspozytywie historycz-

³² Ibidem.

³³ B. STIEGLER: *Obrazy fotografii...*, s. 21.

³⁴ F. SOULAGES: *Estetyka fotografii...*, s. 158.

³⁵ Zob. ibidem, s. 161.

nym. Pierwotnie chłopiec z getta przywołany był w czarno-białej fotografii w dokumencie o Godardzie przez samego Godarda, po to, by wywołać pamięć wojennych doświadczeń innych dzieci, które nie zaznały spokoju, jaki był udziałem małego Jean-Luca. Oczyszczenie. Za drugim razem ta sama serigrafia miała z kolei związać dwa obszary, sytuując Godarda-twórcę po stronie historii, w jakiej nie brał udziału, ale którą przywołując, stwarzał rodzaj „inskrypcji [...] która gra podwójnym pojęciem obrazu”³⁶. „V.V. – za życia dla żywego” – taki napis można odnaleźć na szeregu portretów renesansowych. Portret wykonany za życia modela dla żywego widza – oto, co podaje oczom i umysłom widzów Godard nie tylko przez samo wpisanie siebie w inny portret, lecz także przez nierozzerwalne połączenie tego, co przeszłe oraz tego, co jest, co ciągle żywe.

Roland Barthes sądził, że fotografia niesie przecucie śmierci, wyrażając tym samym podstawowy noemat „tego – co – było”³⁷: „widzę, że stałem się Cały-Obrazem, to znaczy ucieleśnioną Śmiercią”³⁸. W finałowej scenie ostatniego epizodu *Historii kina* Godard prezentuje swój portret, ale inny: z tego okresu i w tym wieku, w jakim mógł być, realizując swe opowieści o historii. Dziesięcioletnia praca przyniosła filmowy efekt, ale sprawiła też, że reżyser pokazał swą twarz, stworzoną z tysięcy przywołanych obrazów, które ukształtowały go jako artystę oraz człowieka. Oto jego autoportret, deklaracja: „Byłem tym człowiekiem”, związana z obrazem siebie, swym wykreowanym portretem, na tle słynnego cyklu *Studium van Gogha* autorstwa Francisca Bacona. Ów kontekst stwarza ciekawe pole interpretacji, ponieważ Bacon znany był nie tylko ze swej obrazoburczej natury, lecz przede wszystkim z nawiązywania do znanych obrazów po to, by je przekształcić na swój sposób. Analogia jest oczywista: Godard działał podobnie właściwie w całości swego niespełna pięciogodzinnego dzieła. Powołując na nowo fragmenty innych dzieł, nie tylko stwarza szereg cytatów do odszyfrowania, ale transformuje je tak, jak uczynił to ze swą fotografią. Na ekranie migocze napis: „Tylko kino”, po któ-

³⁶ H. BELTING: *Antropologia obrazu...*, s. 166.

³⁷ R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 1996 [1995 – dwa datowania w jednym wydaniu], s. 130.

³⁸ Ibidem, s. 26.

rym następuje seria wypowiedzi: „jeśli człowiek / jeśli człowiek przemierza raj we śnie / otrzymuje kwiat jako dowód swej wędrówki / sen się kończy / a on znajduje kwiat w swej ręce? / Co powiedzieć? / Byłem tym człowiekiem!”. Słowa te stanowią luźne nawiązanie do opowiadań Jorge Luisa Borgesa z jego *Księgi snów*. Poprzedza je Godard wielokrotnie powtarzanymi w różnych miejscach obrazami-gestami – oka powiększonego w lupie, przeciętego brzytwą oka z manifestu Luisa Buñuela, gestu cięcia nożyczkami taśmy filmowej – ustawiając tym samym ostatni obraz-portret po stronie twórcy filmowego, definiując go przez serię chwytów rodem z dyskursu autotematycznego. Na koniec zaś reżyser prezentuje obraz kremowej róży (ulubionego motywu), na której „mrugają” błyskawicznie zmieniające się przebitki twarzy-fotografii-portretu Godarda w późnym wieku. On był tym człowiekiem, który ucieleśnił swój sen, swe wyobrażenie kina, odnalazł pamięć, ocalił obraz – „róża została w jego ręku”.

Fotografia trzecia. To będzie krótka historia. Zdjęcie młodej dziewczyny, dwudziestoletniej Biljany Vrhovac, autorstwa Luca Delahay-ę’a, zrobione w 1992 roku w Sarajewie, stolicy bóleści – jak określił to miasto Jean-Luc Godard. Fotografia ta ponawia swe istnienie w ciągu obrazów, którymi reżyser pragnie się rozprawić z niezrozumiałą dla niego wojną końca XX wieku, toczącą się w pozornie nowoczesnej, mądrej, rozwiniętej Europie. Po raz pierwszy wizerunek ten pojawia się w filmie *For ever Mozart*, w którym reżyser podkreśla, że wojna toczy się blisko nas. W tym samym momencie, kiedy – być może – jemy, kochamy się, bawimy, gdzieś niezbyt daleko umierają ludzie, wcześniej torturowani.

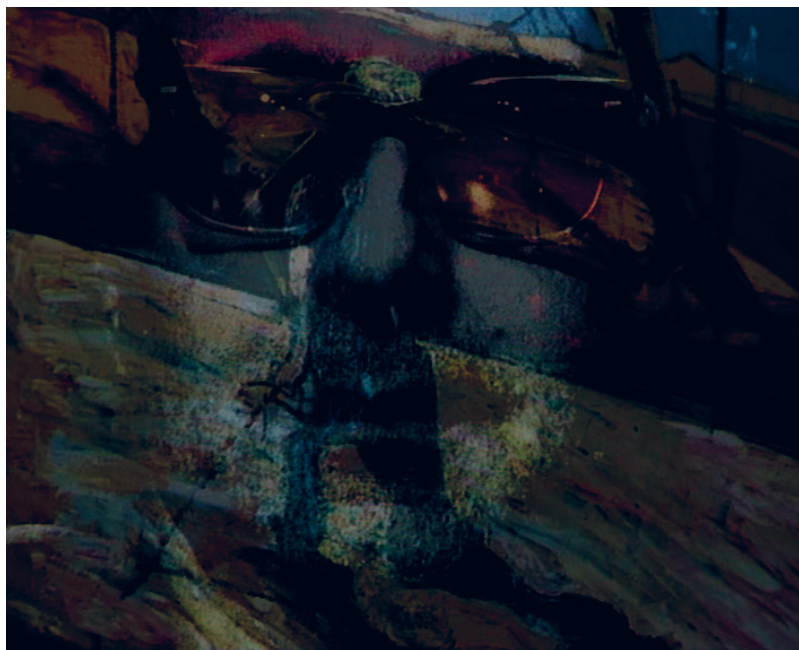
Historia wojny na Bałkanach nie jest odległa ani w czasie, ani w przestrzeni, w niej rozgrywa się *Fatalne Bolero* (dzieło o tym tytule jest realizowane w filmie). Dlaczego fatalne? Na to pytanie odpowiedź pada w filmie *For ever Mozart*, a zarazem ta sama fraza pojawia się w filmie *Nasza muzyka*: „Czyż historia Europy lat 90. nie jest repetycją, z małymi wariacjami symfonicznymi, podłości i zamieszania z lat 30., żalosnym i niekończącym się *Bolerem* Ravela?”. Aby móc wielokrotnie wykorzystać tę samą fotografię, reżyser zrobił coś zupełnie nieoczekiwanego. W trosce o prawa autorskie zapytał o możliwość reprodukcowania jej wizerunku samą Biljanę, nie zaś – jak na-

kazywałyby praktyka – francuskiego autora zdjęcia. Tym samym, rozwiązując dylemat Barthes'a, rozstrzygnął, do kogo naprawdę należy fotografia: nie do tego, kto fotografuje, lecz do fotografowanego. Twórca sprawił, że młoda dziewczyna przestała być przedmiotem zdjęcia, strasznym kuriozum do oglądania z daleka na wystawach wojennych fotografii. Zdjęcie przedstawia moment uchwycony w zawieszonym w powietrzu bombardowania i wszechpanującej śmierci: dziewczyna w białej, splamionej krwią sukni leży skulona na ziemi koło ściany budynku; przy niej znajduje się jej martwy pies, za nią z kolei widać fragment ciała jej nieżyjącego ojca. Godard pragnie, by dziewczyna była traktowana jak aktorka, która dzięki tej fotografii stała się na długi czas ikoną tamtej wojny; w jego interpretacji to ona właśnie jest właścicielką swego wizerunku. Reżyser poddaje tu także pod rozagę kwestię cykulacji obrazów (prawa autorskiego). Wszak Godard nie konstruuje „przypisów” do swych filmów, zwłaszcza do złożonego z samych tylko „recyklingowych” tekstów i obrazów projektu *Historii kina*: „Obowiązek pisania, zrozumienia, *poświadczenia* – zarówno widowni, jak i ofierze – naszej historii, Historii. Mamy obowiązek w kinie, by je cytować [...] Historia(e) kina, zatem. Historia(e) obrazów. Historia(e) Biljany”³⁹.

Fotografia rozwija swą historię w kolejnych wideo-filmowych realizacjach, akcentuje swą obecność przez znany wizerunek Biljany, wywołując jednocześnie zarówno swoją historię (w 2004 roku powstał wideo-dokument *Biljana* Esther Frey opowiadający historię tej bodaj najbardziej znanej aktorki wojny w byłej Jugosławii), jak i przywołując pamięć wojny w ogóle oraz pamięć wojny bałkańskiej z końca XX wieku. W szczególny sposób fotografia powołuje miejsca, w których ten obraz-ikona się pojawił: poprzednie filmy Godarda. W epizodzie 3A: *Moneta absolutu* fotografia rannej Biljany umieszczona jest przez reżysera na początku filmu, wprowadzając tym samym pewną poetykę, ale też przewodni temat tej części. Widzimy drżące, migające, nie do końca uwyraźnione zdjęcie (od *rece/voir* – zdjąć, otrzymać, dać do zobaczenia), poruszone – w sensie praktyki fotograficznej – włączono-

³⁹ J.-Ch. FERRARI: *Histoires de Biljana*. W: Jean-Luc Godard. *Documents*. Red. N. BRENEZ, D. FAROULT, M. TEMPLE i in. Paris 2006, s. 374.

ne w cykl obrazów przez mobilizację nieruchomej powierzchni fotografii serią migawek, pulsowań, które nie pozwalając na dokładne przyjrzenie się obiektowi, podkreślają jednocześnie zmianę jej charakteru. Transformuje ona z fotografii stałej, nieruchomej, zamrażającej postać w czasie wydarzenia w fotografię uruchamiającą widzenie, w ten sposób wyzwalając się ze swej stałości.



Historie kina (1988–1998)

Czym innym jest „ustawiona”, fałszywa fotografia (Godarda) niż zrobione nagle zdjęcie, uchwycenie w danym momencie obrazu, rzeczywistości w ruchu, w walce (Biljana). Owo Bazinowskie „odkrywanie rzeczywistości”⁴⁰, przez wzgląd na naturę techniki, koresponduje z wieloma ujęciami fotografii tradycyjnej, w której Rouillé

⁴⁰ A. BAZIN: *Ontologia obrazu fotograficznego*. Przeł. B. MICHAŁEK. W: IDEM: *Film i rzeczywistość*. Warszawa 1963, s. 15.

widzi „maszynę do zatrzymywania obrazu”, „maszynę do aktualizacji”⁴¹. Jean Baudrillard z kolei pisze: „Fotografia wytwarza coś w rodzaju efektu błyskawicy, jakąś formę napięcia oraz niezwyklego bezruchu, co przerywa nagłość zdarzeń”⁴². Badacz w ciekawy sposób wiąże fotograficzny bezruch z bezruchem filmowym, traktując fotografię jako rodzaj „stop-klatki”, która zamraża świat. Na tym zamrożeniu w gruncie rzeczy zasadza się między innymi możliwość wpięcia stałej fotografii w rytm filmowy tak, aby nie niszczyć ruchu filmu, w zamian mobilizować (także w sensie mobilizacji siły, mocy) obraz fotograficzny.

Nie po raz pierwszy w swych praktykach Godard podkreśla, że wiąże fotografię przede wszystkim z jej aspektem dokumentalnym, możliwością poświadczenia, z historią, co trafnie wyraził Vilém Flusser: „A <fotografia> jest obrazem, który zatrzymuje historię, piętrzy jej przebieg i dzięki temu pozwala ją przywołać i odwołać”⁴³. W tym samym epizodzie pojawia się także fotografia małego Godarda, która wywołuje ciąg innych obrazów dzieci w kinie (chłopca z *Persony* Ingmara Bergmana, 1966; biegnącego po plaży bohatera *400 batów* François Truffauta, 1959), stając się reprezentacją fotografii dzieciństwa, a zarazem dzieciństwa dzieci podczas wojny. Zestawienie autoportretu / czarno-białej fotokopii (określenie Jacques’a Aumonta⁴⁴) Godarda z wojennym, reporterskim wizerunkiem Biljany sprawia, że spotykają się tu dwie dla twórcy niemal osobiste historie, z których każda ma wymiar tak jednostkowy, jak i historyczny. Przeplatając się ze sobą, wchodzą one w ciąg relacji tysięcy czarno-biało-szarych obrazów (jeśli występuje w *Historiach kina* kolor, to punktowo lub pochodzi z malarstwa), wyzwajających setki historii z kina oraz historii XX wieku. W ten sposób powołane zostaje archiwum kina: właśnie przez czarno-białe fotografie, fragmenty klasycznych (niemych, czarno-białych) filmów, filmowych dokumentów oraz malarskich obrazów – jako jedynych zachowujących swoją oryginalną kolorystykę.

⁴¹ Por. A. ROUILLÉ: *Fotografia...*, s. 525.

⁴² J. BAUDRILLARD: *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości...*, s. 434.

⁴³ V. FLUSSER. Cyt. za: B. STIEGLER: *Obrazy fotografii...*, s. 59.

⁴⁴ Zob. J. AUMONT: *Amnésies. Fiction du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris 1999, s. 102.

Oto „walka obrazów” – jak określa praktykę montażu Godarda Aumont – „walka to szybka wymiana dwóch obrazów, które otwierają się w całości, czasem się dziurawią lub rozrywają wzajemnie: miksowanie ultrakrótkiego montażu, nadimpresji i skrzydeł, zrealizowanych za pomocą reżyserii wideo [...] Forma w najwyższym stopniu emocjonalna (z powodu własnej dynamiki i efektu oszołomienia, w którym bierze udział przez wstawienie jednego obrazu w drugi) to także forma eksplikatywna czy demonstrująca”⁴⁵.

Po raz ostatni fotografia Biljany pojawia się, rozpoczynając film *Nasza muzyka*, który jest swoistym hołdem reżysera dla miasta ruin, miasta bóleści. Zdjęcie to jest swego rodzaju emblematem, przez który należy czytać / widzieć tę historię. To opowieść o mieście i ludziach, Historia, którą napisali sami ludzie, narracja o mieście śmierci, które umarło, stając się wyobrażonym fantazmatem obrazów, których „kolporterem jest kino”⁴⁶. Fotografia Biljany ustawia widzenie przez pryzmat pamięci (jej wizerunek pamiętają wszyscy), przez który mamy odbierać fikcję Godarda. Tymczasem reżyser już w moment po statycznej na pozór (bo znów migotliwej, rozlanej w konturach) fotografii bombarduje nas „krystalicznym wykwitem obrazów, dźwięków i idei z niezliczonymi rozgałęzieniami”⁴⁷, wprawiając widzów w nerwowe osłupienie, wynikające z nagromadzenia, natężenia tyłu obrazów okrucieństw, okropieństw w tak krótkim czasie. Dzieje się to, co przy okazji *Historii kina* zauważyła Céline Scemama: „obrazy są razem materią i pamięcią Historii”⁴⁸. Dyskurs rozpoczęty przez reżysera w swym manifestie kina i historii nadal trwa, konstelacja obrazów ciągle się zmienia, tak jak zmienia się rzeczywistość. Technika ich montażu sprawia, że mogą być mniej czytelne, lecz zawarte w nich sceny, wydarzenia niwelują niemożność widzenia, kondensacja sprawia bowiem, że dostrzegamy, nie mogąc odwrócić wzroku.

⁴⁵ Ibidem, s. 98.

⁴⁶ Cytat z *Historii kina*.

⁴⁷ J.-M. FRONDON: Jean-Luc Godard. *Parmi nous*. „Cahiers du cinéma” 2004, nr 590, s. 16.

⁴⁸ C. SCEMAMA: *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*. Paris 2006, s. 146.

W *Naszej muzyce* reżyser powraca z mocą swej „pedagogiki” podczas zorganizowanego wykładu-spotkania z młodymi ludźmi, którym pragnie opowiedzieć o obrazach, podkreślając, że: „Prawda ma zawsze dwa oblicza”. „W czym wyraża się magia obrazu?” – odpowiadając na tę kwestię, Godard pokazuje czarno-białe fotografie zrujnowanego dużego miasta. Studenci odpowiadają: Sarajewo, Mostar... Godard podpowiada: „To Richmond w Virginii”. Potem opowiada historię dziewczynki, której ukazała się Maria, lecz mała nie potrafi jej opisać. Księża i rodzina pokazują jej różne wizerunki, podobizny świętej znane z malarstwa, rzeźby, z wyobrażeń w kościołach, lecz dziewczynka jej nie rozpoznaje. W końcu ktoś podsuwa jej ikonę – „To ona”, krzyczy dziewczynka. Godard komentuje: „Brak ruchu, czysta świętość, żadnych sztuczek”. Następna część wykładu poświęcona jest kontrowersyjnej interpretacji Godarda dwóch fotografii Izraelitów i Palestyńczyków. Z obrazów tych reżyser tworzy ciąg wydarzeń, prezentując naprzemiennie ten sam moment przekraczania rzeki. Twórca pokazuje, na czym polega montaż, zasada ujęcie / kontr-ujęcie, zaznacza, że przedstawienie fotografii zmienia ich wymowę. Godard postępuje tu podobnie jak w *Liście do Jane* oraz podczas „paradowania” fotografii przed filmową kamerą w filmie *Tu i gdzie indziej* (J.-L. Godard, A.-M. Miéville, 1974), który w swym czasie także stanowił wypowiedź polityczną o kwestiach palestyńskich. Reżyser stara się uczyć, jak oglądać obrazy, jak je analizować, na co zwracać uwagę – jest profesorem opracowującym długi, całe życie trwający wykład o obrazie.

W kontekście tego filmu Bellour stwierdza, że Godard redefiniuje kino, wzięwszy za punkt wyjścia fotografię oraz fotogramy, później zaś czyni to, wykorzystując także wideo⁴⁹. Komentując głosem z offu swą metodę prezentacji nieruchomych obrazów przed kamerą, reżyser mówi: „Za każdym razem jeden obraz zastępuje inny, za każdym razem obraz po pogoni tego przed nim zajmuje swe miejsce, wszystko dzieje się oczywiście, zachowując mniej lub bardziej wspomnienie tamtego. Lecz jest to możliwe, ponieważ film się rusza (*bouge*), a obrazy nie podchodzą razem do rejestracji na nośniku, lecz oddzielnie, jeden po drugim”. Kiedy wypowiada te słowa, postaci w filmie dzier-

⁴⁹ Zob. R. BELLOUR: *L'Entre-Images...*, s. 143.

żą w wyciągniętych dłoniach nieruchome fotografie, defilując z nimi przed statyczną kamerą, która je filmuje. W ten sposób obrazy, mimo iż włączone w film, zachowują swą autonomię fotograficzną, fundując jednocześnie mały dyskurs dychotomii nieruchomości / ruchu, nieciągłości / ciągłości. Dzięki temu – podkreśla Bellour – reżyser kontynuuje swą pedagogikę opartą na „związku między filmem a ruchem (film się ‘rusza’, tak jak ruszają się ciała)”⁵⁰.

Trzy różne fotografie, trzy historie wplecione w filmowe dyskursy uruchamiają nieruchomą materię oraz wyzwalają szczególne mentalne mechanizmy, założone za każdym razem przez Godarda w swych opowieściach. Najwyraźniej stałość obrazów fotograficznych prezentowana jest w przypadku *Karabinierów* (kiedy zdobywcy świata pokazują swe zdobycze: setki fotografii i kart pocztowych z podbitych miejsc), *Listu do Jane* oraz *Tu i gdzie indziej*, w których reżyser czyni wręcz ich nieruchomość pretekstem do rozważań o dychotomii ruchu / bezruchu. Inaczej sprawa ma się z fotografiami Godarda i Biljany oraz tysiącem innych, które krążą, obsesyjnie powracając w niekończącej się maszynierii uruchamiających je ciągle na nowo dyspozytywów: pamięci, historii, stwarzających archiwum obrazów XX wieku. Bowiem to „kino stanowi w tym względzie jedno z najbardziej aktywnych archiwów”⁵¹, z czym korespondują słowa Godarda wypowiedziane w rozmowie z Regisem Debrayem: „kino to muzeum obrazów rzeczywistych”. I dalej: „kino spełnia służebną rolę wobec historii”⁵².

Równie duże zainteresowanie co malarstwem wykazywał zatem autor *Listu do Jane* wobec obrazu fotograficznego. Wspólną miarą tych mediów jest bez wątpienia ich stałość, nieruchomość, zwłaszcza skonfrontowana z ruchomymi obrazami filmowymi. Jednak zaciekawienie Godarda fotografią nie wynika jedynie z jej umiejętności „zamrożenia” rzeczywistości, lecz dotyczy także przywiązania dla jej natury przedstawiania, zaświadczenia oraz bycia dowodem realności. Znowu można powiedzieć, że w reprodukowaniu obrazów fotograficznych ujawnia się skłonność reżysera do elementów wstrzymują-

⁵⁰ Ibidem, s. 145.

⁵¹ A. GWÓŹDZ: *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*. Wrocław 2011, s. 98.

⁵² Rozmowa Godarda z Debrayem. *Obraz w kulturze europejskiej*, reż. R. DEBRAY, Francja 1995.

cych ruch, skłaniających do zastanowienia. Tym razem jednak fotograficzny (często u reżysera wręcz faktograficzny) charakter owych przedstawień sprawia, że strategia ta koresponduje z pamięcią oraz historycznym uwarunkowaniem, które najsilniej zmanifestowały się w późnej twórczości autora.

Od połowy lat osiemdziesiątych można wskazać trwałą obecność refleksji historycznej, a nawet historiozoficznej w dziełach Godarda, choć zamysł stworzenia projektu historii kina i telewizji, zrealizowanego w formie audiowizualnej, tkwił już znacznie wcześniej w jego planach, bezpośrednio był też związany z podjęciem przez twórcę wykładów o kinie w Montrealu po Henrim Langlois. Przedtem jednak zaczęła już w nim kiełkować myśl o tym, że warto byłoby zmontować fragmenty filmów i stworzyć własną, prawdziwą historię kina i telewizji. Perspektywa ta pociągała go tym bardziej, że dzięki jej realizacji miałby okazję do montowania niezwykle różnorodnego materiału, wybieranego ze stuletniej niemal historii kina. Montaż wszak jest ulubioną jego czynnością w tworzeniu filmów, zapewnia mu bowiem niemal materialne, namacalne obcowanie z filmowymi obrazami, stworzonymi z różnych materii obrazowych. Ponadto – co nie jest bez znaczenia – zaangażowanie się w taki projekt dałoby mu całkowite panowanie nad kształtem filmu: od koncepcji aż do projekcji.

Od końca lat sześćdziesiątych Langlois jako szef Cinémathèque francuskiej był zapraszany na spotkania o filmie, organizowane początkowo w różnych miejscach⁵³. Te swoiste „antykursy” najpełniej rozwinęły się dzięki współpracy z Sergem Losique, wykładowcą na Uniwersytecie w Montrealu. Przebieg był zawsze podobny: półimprowizowane trzygodzinne spotkania, wypełnione wybranymi przez Langlois długimi fragmentami filmów pochodzących z całej dotychczasowej historii kinematografii. W 1976 roku Godard razem z Langlois zapowiedzieli wspólne przedsięwzięcie audiowizualnej historii kina, do współpracy jednak nie doszło, ze względu na przedwczesną śmierć szefa Cinémathèque, po którym schedę upowszechniania swej historii kinematografii przejął Godard: „Wkrótce będę mieć 50 lat, to jest

⁵³ Cała historia opisana jest w: M. WITT: *Genèse d'une véritable histoire du cinéma*. W: Jean-Luc Godard. *Documents...*

czas, w którym ludzie piszą wspomnienia, opowiadają o tym, co zrobili. Lecz bardziej niż pisanie memuarów, opowiadania, skąd pochodzę i jak to się stało, że dotarłem do miejsca, w którym jestem w tej dziedzinie i czym jest kino, zamiast to zrobić, chciałbym opowiedzieć moje historie, trochę jako opowieści [bajki – dop. B.K.] o kinie. I to jest moja propozycja. To będą dziesiątki kursów na dziesiątkach kaset, które później może staną się dziełami bardziej opracowanymi”⁵⁴.

Zamierzenie to będzie sukcesywnie rozwijane i przemysłane (pojawiają się nawet różne tytuły tego projektu). Efektem jednego z etapów przygotowawczych jest książka *Wprowadzenie do prawdziwej historii kina* (1980), napisana przez Godarda, a w dużej mierze stanowiąca zapis jego wykładów w Montrealu. Po drodze pojawiło się sporo pomysłów, częściowo przerywanych „epizodami” wideo (*Numer dwa, Sześć razy dwa*), mających wreszcie sfinalizować ideę realizacji historii kinematografii. Jednym z nich, pokazującym, w jakim kierunku może pójść projekt Godarda, był plan filmu o tytule *Histoire kina i telewizji*, który stanowił serię fotokolaży stworzonych z odręcznie pisanych komentarzy, fragmentów taśmy filmowej, kawałków naklejonych na siebie filmowych fotogramów, pokazujących najczęściej maszyny mediów oraz drastyczne sceny, które one demonstrują. Najwięcej jednak o pomysłe tym mówią napisy umieszczone na kolejnych „kadrach-kartach”: studia nad ruchomymi obrazami (*motion pictures*), filmy i telewizja w praktyce i teorii, obrazy w ruchu (*pictures in motion*)⁵⁵. Wyrażają one właściwe intencje Godarda co do sposobu realizacji potencjalnego dzieła, które ma się w istocie opierać na wprowadzeniu w ruch setek i tysięcy obrazów „wyjętych”, wyciętych z ruchomych filmów, zatrzymaniu ich po to, by potem na nowo je ożywić, wprowadzić w ruch, lecz już w ramach zupełnie nowej maszyny wizualnej, maszyny widzialności.

Jeśli jego projektowi miał patronować taki zamysł, to oczywiste było to, że w największym zakresie zostaną wykorzystane fragmenty filmów (w pierwszym pomysle: także programów telewizyjnych),

⁵⁴ Cyt. za M. LAROCHE: *Godard et le Québécois*. „CinémaAction” 1989, nr 52, s. 158.

⁵⁵ Przykład tego projektu można zobaczyć w: *Jean-Luc Godard. Documents...*, s. 281–285.

lecz będą one podlegać logice zwolnień, zatrzymań, mających na celu ich oderwanie od oryginalnego kontekstu. W efekcie jednak znaczny udział w tym projekcie będą mieć fotografie, i to te o charakterze archiwalnym, a historia kina przekształci się w historię ludzkości, stojącej w obliczu ohydy okrucieństwa XX wieku zdefiniowanego przez wojny.

Wszyscy, którzy byli świadkami prezentacji Langlois, także Godard, pozostawali pod ogromnym wrażeniem jego skuteczności oraz umiejętności stworzenia montażowego „klipu” (jak można z dzisiejszej perspektywy określić te praktyki sklejanie fragmentów filmów) przy użyciu samych tylko zwykłych nożyczek oraz kleju. Robił on kopie oryginalnych negatywów filmów. Wybierając potem pożądane przez siebie fragmenty, ciął je i stwarzał swój „seans” (zdarzały się też zabawne momenty, kiedy w wyniku tychże zabiegów na koniec filmu miast słowa „Fin” („Koniec”), pojawiało się „Nif”). Ze swym mentorem Godard dzielił także koncepcję swego rodzaju archiwizacji obrazów filmowych, ich restaurowania, konserwacji oraz wyświetlania. Była to misja Cinémathèque – tej paryskiej, a potem i lozańskej, kierowanej przez Buache’a⁵⁶.

Dzieło Godarda nie jest – okazuje się – przedsięwzięciem bezprecedensowym. Już wcześniej powstało sporo rozmaitych kinowych opowieści-dokumentów z historii kina⁵⁷. Także on sam, nim doszedł do dziesięcioletniego etapu realizacji swego pomysłu, miał już w zanadrzu próby oraz fragmenty, które znalazły się potem w *Historiach kina*. Filmy i eseje, zmierzające w późnym okresie jego twórczości do planowanego i konceptualizowanego dzieła, charakteryzują się przyszłym podobieństwem do niego w zakresie formy (montowania heterogenicznych względem siebie obrazów, sposobu ich opracowania-wpisania w ośmiogodzinne dzieło, wreszcie samego montażu), a także zwrotu ku historycznej tematyce oraz refleksji o charakterze dyskursywnym. Można zatem wśród swoistych „przymiarek” do *Hi-*

⁵⁶ Zob. M. WITT: *Genèse d'une véritable...*, s. 277.

⁵⁷ Znaczący w tym kontekście jest przykład Noëla BURCHA, kinowca-teoretyka, twórcy esejów filmowych z zakresu historii kina klasycznego. W 1985 roku (trzy lata przed *Historiami...*) zrealizował on *Lukarnę wieku. Historia, kino, społeczeństwo*, o którym to filmie Godard powiedział, że: „był interesujący, miał myśl”. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. T. 2. Paris 1998, s. 281.

historii kina wymienić: niepełnometrażowy film-wideo *Wielkość i upadek drobnego przemysłu filmowego* (1986), *Niemcy rok 90 dziewięć zero* (1991), *Dzieci bawią się w Rosję* (1992), zaledwie dwuminutowy *Pozdrawiam cię, Sarajevo, JLG/JLG. Autoportret grudniowy, 2 razy 50 lat kina francuskiego* (1995) oraz *For ever Mozart*.

Część z tych realizacji odbywała się już w trakcie (1988–1998) rzeczywistych prac nad *Historiami...*, nie da się zatem z całą pewnością ustalić, co stanowiło inspirację dla czego. Istotne jest za to, by zauważyć, że eseistyczny styl, model pracy oraz wykreowany w nich wszystkich rodzaj refleksyjności na całe lata zdominował twórczość reżysera. Nie chciał on bowiem wcale wyzwolić się z wypracowanego przez siebie rodzaju wypowiedzi przy realizacji kolejnych wideofilmów, takich jak: *Stare miejsce* (1999), *Źródła XXI wieku* (2000), *Pochwała miłości*, epizod z nowelowego *Dziesięć minut później: Wiolonczela* (2002), *W mroku czasu* (2002). Strategia ta eksploduje z niezwykłą energią w *Naszej muzyce*, rytm krytycznych studiów Godarda nad historią wieńczy póki co *Film. Socjalizm*. Tym samym można odnieść wrażenie, że temat historii (a także Historii), próba jej zrozumienia oraz wykazania jej istotności dla całego procesu dziejowego stały się zasadniczymi tematami na resztę artystycznego życia reżysera (jak na razie), a ich aktualność oraz ważność nie kończą się nigdy. Konstruowanie dzieła z elementów źródłowych, oryginalnych, prawdziwych, istniejących wcześniej, zatem nie wymagających wymyślenia, a tym bardziej nie wymuszających multiplikacji obrazów w nieskończoność, jest szczególnie atrakcyjne dla reżysera opanowanego przez swoistą ekonomię obrazów, wyrastającą z niechęci do ich nieuzasadnionej nadprodukcji. Dlatego najistotniejszymi składnikami jego historycznych opowieści są obrazy już istniejące pod postacią malarzkich płócien, dzieł sztuki rzeźbiarskiej oraz (a właściwie przede wszystkim) fotografii archiwalnych. Stąd bierze się także niechęć (obrzydzenie) Godarda dla kina reprezentowanego przez popularne widowiska typu *Lista Schindlera* (1993) czy *Szeregowiec Ryan* (1998), oba w reżyserii Stevena Spielberga, który będzie uosobieniem znienawidzonej przez niego kinematografii, opartej na technologii oraz efektach specjalnych, a zarazem takiego, które nie jest prawdziwe w swej historii. Zamiast tworzyć misterne oraz drogie rekonstrukcje obozów

koncentracyjnych, Godard woli operować obrazami, które już istnieją, woli wybierać z archiwum fotografii już istniejących, nawet jeśli są to obrazy kinowe (jak *Pasażerka* Andrzeja Munka, 1960 czy *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej, 1947 – wskazane jako jedyne filmy pokazujące Auschwitz naprawdę).

Zestawiając ze sobą obrazy malarskie o specyficznej tematyce (angielologicznej lub dotyczącej ludzi cierpiących albo walki) z fotografiami dokumentującymi wojenne wydarzenia, egzekucje, śmierć i udręczenie więźniów obozów z materiałami archiwalnymi przedstawiającymi dyktatorów-ludobójców, twórca otrzymywał bezprecedensową próbę napisania, wymalowania, sfilmowania historii świata i kina jej własną przeszłością, jej własnym archiwum i jej własnym językiem. „Fotografia dokonała przemiany rzeczywistości w obraz, stała się nową technologią obrazowo-archiwalnego przyswajania świata”⁵⁸ – przenikliwie zauważa Bernd Stiegler, dobitnie komentując praktykę niedaleką zamysłowi Godarda. Szczególnie bliski reżyserowi jest mechanizm przemiany rzeczywistości w obraz, który gwarantuje dany wycinek realności, zawłaszczony przez obraz oraz unieruchomiony w nim. To, że „świat zaczyna stawać się obrazem”⁵⁹, staje się jednak zasadniczym niepokojem i udręką Godarda, zdecydowanie dystansującego się od prędkości oraz łatwości, z jaką namnażają się obrazy zarówno rzeczywistości lub obrazy jako takie, nie odnoszące się do niej w żaden sposób.

Spostrzeżeniu temu wtóruje filozof fotografii, Vilem Flusser, dostrzegając niepokojący objaw znikania świata za sprawą obrazów komputerowych: „Ludzie, każdy oddzielnie, będą siedzieć w celach, bębniąc koniuszkami palców po klawiaturze, wpatrzeni w małe ekrany, odbierać, zmieniać i wysłać obrazy”⁶⁰. W przewidywaniu tym tkwi inny, obcy Godardowi sposób postrzegania archiwum, które staje się zgubne dla realności poprzez swą samowystarczalność oraz autopoje-tyczność, ponieważ „w tym archiwum obrazów świat staje się permanentnym przemienianiem i stwarzaniem rzeczywistości jako takie”⁶¹.

⁵⁸ B. STIEGLER: *Obrazy fotografii...*, s. 22.

⁵⁹ A. ROUILLÉ: *Fotografia...*, s. 112.

⁶⁰ V. FLUSSER. Cyt. za: B. STIEGLER: *Obrazy fotografii...*, s. 22–23.

⁶¹ Ibidem, s. 23.

Tymczasem według Godarda to kino tworzy pamięć, a obraz-fotografia (z jej specyfiką) jest w swej istocie samym **obrazem-pamięcią**. Stwierdza Bergala: „W jego pamięci kina, jak w każdej pamięci, znajduje się znacznie więcej informacji wirtualnie do dyspozycji niż informacji dostępnych”⁶² wprost. Pamięć kina to w gruncie rzeczy pamięć (o) kinie – odniesienie do historycznego już uwarunkowania kina jako rejestratora rzeczywistości, jego zdolności fotograficznego utrwalania oraz refleksji z tym związanej, z jednej strony wywodzącej się z tradycji Kracauerowsko-Bazinowskiej, a z drugiej sięgającej do refleksji nacechowanej technologicznymi aspektami trwania i przywoływania do pamięci użytkowników-widzów medium filmowego, reprezentowanej przez Paula Virilia.

W trzeciej części filmu 3A: *Historia kina* na ekranie pojawia się napis (potwierdzony dodatkowo głosem kobiety): „Nie opowiadaj historii, mój mały. Opowiedz mi Historię, mój wielki”. Niejednokrotnie w swych wypowiedziach, zarówno tych sformalizowanych w artykułach czy wywiadach, jak i tych audiowizualnych, Godard podkreśla kwestię swoistej posługi kina wobec Historii: „kino to muzeum obrazów rzeczywistych (dlatego też reżyser jest zdeklarowanym przeciwnikiem obrazu cyfrowego), kino pełni służebną rolę wobec Historii, jego rolą jest dokumentowanie Historii” – to doprawdy nieliczne, a jednocześnie konsekwentnie powtarzane, opinie w tym względzie. W jego przemyśleniach nad naturą kina, sztuki, obrazu jako takiego i pojmowania historii, szczególnej roli pamięci i przeszłości, daje się wyraźnie zauważyć, iż Godard jest bezpośrednim spadkobiercą historycznej refleksji Waltera Benjamina oraz szczególnego stosunku do fotografii, właściwego André Malraux. Z kolei jego mentorem w zakresie kina bez wątpienia jest założyciel paryskiej Cinémathèque, Henri Langlois. Na pytanie, czy *Historie kina* to rodzaj historii czy pamięci kina, reżyser odpowiada, że to jest to samo, nie przywiązując szczególnej wagi do rozróżnienia na horyzontalną historię, w której następują po sobie kolejne wydarzenia i wertykalną pamięć⁶³. Jednocześnie nie wydaje się, aby takie stwierdzenie było objawem lekceważenia; ra-

⁶² A. BERGALA: *Nul mieux que...*, s. 241.

⁶³ F. HARDOUIN: *Le cinématographe selon Godard*. Paris 2007, s. 11.

czej skłania się Godard ku zdeklarowanemu powrotowi do przeszłości jako takiej, w każdej formie: do przeszłości Historii, to znaczy przeszłości ubiegłego wieku (tu ujawnia się Godard jako Anioł Historii), przeszłości kina oraz swego dzieciństwa nad brzegiem jeziora. „Dla mnie Historia to dzieło nad dzieła, ogarnia wszystko, Historia to nazwisko, to rodzice, dzieci, literatura, malarstwo, filozofia, wszystko razem” – mówi reżyser⁶⁴.

W eseistycznej twórczości Godarda refleksja nad przeszłością przyjmuje postać niezwykle rozbudowanego (procesualnego) dyspoztywu przede wszystkim o charakterze mentalnym. Zasadniczą rolę w budowaniu swej refleksji twórca powierzył, jak zwykle, montażowi; bezprzykładne znaczenie zyskują tu także prześwietlenia, zabiegi nadekspozycji obrazów, gdzie spod palimpsestu 2–3 obrazów daje się dostrzec obraz mentalny, **obraz-pamięć, obraz-mysł**. Autor skorzystał podczas kreacji swego monumentalnego projektu życia z tysięcy cytatów, z których konstruuje serię hipotez o znaczeniu obrazu, historii kina i historii XX wieku – obu nierozzerwalnie wymieszanych w jednym tyglu Historii.

W tym wybieraniu i wywoływaniu, a w efekcie także wpisywaniu po raz kolejny w naszą pamięć obrazów, dat, postaci, cytatów z historii, podobny jest Godard do Malraux i jego muzeum wyobraźni. Tyle że twórca idei muzeum wyobraźni korzystał z fotografii, by zestawić różne dzieła z różnych epok. Mimo to zasada funkcjonująca u filmowca i u pisarza pozostaje ta sama: muzeum wyobraźni bazuje na pamięci. Chodzi przede wszystkim o to, by przypomnieć sobie, co się widziało i przywołać emocje z tym związane. Nie tylko jednak metoda jest podobna. Godard przyznał, że opowiedziana – zaproponowana⁶⁵ – przez niego Historia jest efektem istnienia 30 lat wideo, będącego córką, synem, dzieckiem kina, w pewnym sensie **para-kinem**. Co więcej, wideo archiwizuje kino, a „możliwość archiwizacji kina przez wideo podobna jest do archiwizacji dzieł sztuki przez fotografię”⁶⁶. Idea Malraux polegała na tym, by każdy posiadał swe wła-

⁶⁴ J.-L. GODARD, Y. ISHAGHPOUR: *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours 2000, s. 24.

⁶⁵ Zob. J.-L. GODARD, Y. ISHAGHPOUR: *Archéologie du...*, s. 30.

⁶⁶ Ibidem, s. 31.

sne muzeum wyobraźni. Bez wątpienia projekt Godarda ma wymiar autorski także i przez wzgląd na dobór cytowanych, przywoływanych dzieł i sposób ich zmontowania ze sobą, naddanie autorskiego komentarza z offu i jednocześnie (na ekranie) pisanego (słyszanego) na maszynie do pisania. „W konsekwencji te *Historie* są skoncentrowane na idei muzeum osobistego, subiektywnego, ale nabierają ciężaru uniwersalnego”⁶⁷ – podkreśla Hardouin. Jak w muzeum wyobraźni, u Godarda gromadzą się wszystkie obrazy, które kiedykolwiek widzieliśmy w naszym życiu, mieszają się wizerunki zaczerpnięte z filmowych fikcji, malarstwa i własnego doświadczenia. Z kolei Marc Augé mówi w tym przypadku o „ekranie pamięci”, który stanowiłby: „palimpsest z obrazów filmowych, który porównywany jest z palimpsestem w naszej pamięci obrazowej, tak pod względem odkładania, jak i ponownego użycia materiału”⁶⁸.

Filmowe eseje Godarda wyrastają wprost z pewnych w dość oczywisty sposób obecnych u niego źródeł w sztuce filmowej. Twórca inspirowany jest z jednej strony przez Astruca z jego autorską nowofalową koncepcją kamery-pióra, ale jego dzieła wybrzmiewają także fascynacją dla montażu Siergieja Eisensteina i Orsona Wellesa. Stąd zainteresowanie zarówno reżyserią, autorstwem (Godard coraz częściej i wyraźniej sam staje się obrazem, prześwitującym w większości późnych filmów), jak i spojrzeniem oraz możliwością (koniecznością) widzenia tego, co niewidzialne. A przy tym od lat 60. „najpiękniejszym zmartwieniem” reżysera jest montaż, który zawsze dla niego łączy(ł) się z obrazem: „Kto ulega urokowi montażu, ulega też pokusie krótkiego ujęcia. W jaki sposób? Czyniąc ze spojrzenia swój główny atut. Utożsamienie się ze spojrzeniem – to niemal definicja montażu, to jego najwyższa ambicja i zarazem poddanie się reżyserii”⁶⁹. Przekonania te, wyrażone na początku drogi twórczej, znajdują swe rozwinięcie i jednocześnie potwierdzenie w każdym kolejnym filmie, choć najwyraźniej chyba dochodzą do głosu w *Historiach kina* oraz w ostatnim *Nasza muzyka*, gdzie Godard bezpośrednio przed-

⁶⁷ F. HARDOUIN: *Le cinématographe...*, s. 13.

⁶⁸ H. BELTING: *Antropologia obrazu...*, s. 101.

⁶⁹ J.-L. GODARD: *Montaż, moje piękne zmartwienie*. Przeł. T. LUBELSKI. W: *Europejskie manifesty kina. Antologia*. Red. A. Gwóźdź. Warszawa 2002, s. 286.

stawia swą wykładnię sztuki reżyserskiej, sztuki w ogóle, prawdy w sztuce (parafrazując Derridę i jego *Prawdę w malarstwie*), prawdy (w) rzeczywistości. Autor wyjaśnia studentom wprost, tak jak uczynił to w swej ostatniej fabule, czym jest montaż oraz jak należy rozumieć to, co z niego wynika.

Podczas spotkania z młodzieżą Godard prezentuje dwa obrazy pochodzące z tego samego okresu, ilustrujące to samo wydarzenie: przepławę przez wodę w 1948 roku. Jeden z nich jest dokumentalną fotografią Palestyńczyków wchodzących do wody, by w niej utonąć, drugi przedstawia Izraelitów przepławiających się przez wodę do Ziemi Obiecanej na fikcyjnej fotografii. Godard tłumaczy: oto ujęcie – przeciw-ujęcie, w ten sposób łączy się obrazy, które mówią o tym samym, będąc tekstem i jednocześnie wizją tegoż wydarzenia. Jednak „ujęcie i kontrujęcie nie oznaczają żadnej ekwiwalencji, żadnej równości, lecz stawiają pytanie”⁷⁰ – konkluduje twórca, komentując swój wcześniejszy przykład z filmu w rozmowie z Jean-Michelem Frondonem. W tym momencie, nie po raz pierwszy zresztą, reżyser wyjaśnia swe podejście do materii obrazu filmowego, fotograficznego, wideo, malarskiego. Tym samym bardziej czytelna staje się praktyka zastosowana także w *Historiach...*, gdzie nagromadzono tak wiele rozmaitych impulsów obrazowych oraz bodźców dźwiękowych urastających do wielopiętrowych konstrukcji znaczeń, które trudno niejednokrotnie (na pewno nie podczas jednego oglądania) wyczytać.

Nie jest to jednak gra, do jakiej przyzwyczaili nas artyści postmodernistyczni. Tu idzie o coś więcej i zarazem o coś innego. Przy zastrzeżeniu Godarda dotyczącym sposobu zestawiania ujęć nie dziwią już rozmaite, na pozór nielogiczne, zdumiewające, a nawet szokujące następstwa obrazów, takie jak: Mussolini z kapitanem Bloodem oraz Hitlerem, na którego wizerunek nakładają się obrazy czarnoskórej mieszkanki Afryki. Oto jeden z tysięcy przykładów operowania obrazem w ten właśnie sposób w wielogodzinny traktacie o samej historii, historii kina, historiach opowiadanych przez kino oraz naturze obrazu i wizji – koncepcji obrazu wedle Godarda. Krecyjność tych

⁷⁰ *Juste une conversation*. Z Jean-Luc GODARDEM rozmawia Jean-Michel FRONDON. „Cahiers du cinéma” 2004, nr 590, s. 20.

(niemalże) arcydzieł kompozycji, na które składają się obrazy (z historii kina czy z samej Historii, napisy, muzyka, dźwięki – najczęściej maszyny do pisania), fragmenty literatury pięknej i filozoficznej, głos narratora (często samego Godarda), obrazuje forma przebogata w sensy, tropy, figury. Już ona sama wiele mówi o koncepcjach Godarda. Wszystko to prowadzi do wniosku, iż niezmiernie trudno jest oddzielić od siebie dwa sposoby działania tego twórcy-myśliciela, z jednej strony praktykę artystyczną-filmową, z drugiej zaś jego działalność jako przenikliwego krytyka-analityka, odnoszącego swą refleksję nie tylko do kina, filmu czy sztuki, lecz także coraz wyraźniej wypowiadającego się na tematy Historii, rzeczywistości, kondycji ludzkości. Zresztą, nie ma chyba potrzeby, by dokonywać tego typu sztucznego podziału czegoś, co w istocie stanowi jedność. Nie oddziela się bowiem tego, co w samej materii filmu tkwi od zawsze, tzn. refleksji nad materią rzeczywistości od jej obrazu – jest to związek niemal organiczny, co zwłaszcza w „Godardzie” widać.

Obraz-montaż, obraz montażem, ujęcie / kontr-ujęcie, dialektyka obrazów – w pracach Godarda można zauważyć, iż sam obraz jest montażem, a dążenie do tego, by obraz stał się już montażem, sprawia, iż jego filmy mają naturę hybrydową, wielomateriałową. Nie dość, że są one utkane z obrazowej różnorodności, to jeszcze przyjmują formę palimpsestu. Standardową praktyką w *Historiach kina* jest nakładanie obrazu jeden na drugi (na trzeci), na napis, pod napis. Innym zabiegiem jest technika przenikania-wyłaniania się obrazu spod innego, tak jak Historia wyłania się z Obrazu. „Obraz nigdy nie jest sam, on przywołuje drugi”⁷¹ – przekonuje Godard w rozmowie z Sergem Daneyem.

Georges Didi-Huberman w książce *Obrazy mimo wszystko*, w której zastanawia się nad historią i fenomenologią czterech dokumentalnych fotografii wyniesionych z piekła Auschwitz, przywołuje dwa najbardziej znane, dyskutowane oraz nośne znaczeniowo obrazy filmowe: *Shoah* (1985) Claude’a Lanzmanna oraz *Historie kina* Godarda. Trafnie przy tym określa praktykę obrazowo-montażową twórcy *Pasji* jako barokowe **obrazy zmontowane**, które nie wahają się pomieszać

⁷¹ J.L. GODARD: *Histoire(s) du cinéma. Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney*. „Cahiers du cinéma” 1997, nr 513, s. 52.

archiwum historycznego z repertuarem kina światowego⁷². Szokujące mogą się zwłaszcza wydawać zestawienia pochodzące z *Historii 1A: Wszystkie historie*, gdzie autor montuje ze sobą dokumentalne fotografie zwłok ofiar obozu z ujęciami hollywoodzkiego filmu z lat 50. Na drugim rozpoznajemy Elisabeth Tylor w sielskim obrazku szczęścia, uosobionego pod postacią Montgomery'ego Clifta. Co począć z takim połączeniem? Czemu ma ono służyć? Odpowiedź, że tylko kontrastowi, chęci szokowania, byłaby zarazem zbyt prosta, jak i dla Godarda niespotykana. Przecież montować to nie znaczy asymilować, zrównywać, jak czyni się to w reklamie czy filmie propagandowym. Czynność montażu ma za zadanie wywołanie pewnych określonych asocjacji. W gruncie rzeczy te odrębne w historii i czasie obrazy łączą przede wszystkim postać ich twórcy. „I gdyby George Stevenson nie nakręcił pierwszego filmu w Auschwitz w Ravensbruck szesnastką w kolorze, zapewne nigdy szczęście E. Tylor nie odnalazłoby swego miejsca w słońcu” – przekonuje nas Godard w swym komentarzu z *offu*. Istotna jest w tym wszystkim pozycja świadka – tej samej osoby fotografa-filmowca, który obdarzył swą uwagę zwłoki oraz atrakcyjne ciało aktorki, filmując wielki plan Liz Tylor, „promieniujący szczęściem w pewien sposób ponurym”. Oba obrazy zarazem są związane ze sobą, jak i próbują się unikać, choć należą do tej samej historii, w której ludzie są szczęśliwi w czarno-białej fikcji i podlegają śmierci na kolorowej taśmie Kodaka. Dialektyka obrazu nie sprowadza się jednakże do wniosku o tym, że ktoś być może wcześniej odkupił czyjeś winy po to, by teraz nastało szczęście. Zawile Godardowskie myślenie obrazami zmierza także do refleksji nad samą naturą obrazów i ich powinnościami wobec Historii. Kino jest przecież dla niego muzeum obrazów rzeczywistych (z brzemennym przykładem Oświęcimia); pełni ono moralizatorską (niedługo zresztą) funkcję obrazów oraz powinno spełniać służebną rolę wobec Historii. Didi-Huberman widzi w „<skreślonych na śmierć> zdjęciach Stevensona filmującego wyzwolenie obozów to, [że. dop. B.K.] ‘ocalają’ więc ‘honor’ całej rze-

⁷² G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008, s. 159.

czywistości historycznej⁷³. Podobnie Godard próbuje ocalić Historię i jej pamięć, jednocześnie sprawiając, by (jego) film spełnił swą rolę, wcześniej zarzuconą. Twórca cytuje także w swych *Historiach...* np. *Pasażerkę* Munka (z jej wręcz ikoną – obrazem strażniczki obozowej o twarzy Aleksandry Śląskiej), mając świadomość podejmowania pewnych indywidualnych prób przez kino powojenne. W innym miejscu Godard stawia zarzut, że to amerykańskie kino produkuje obrazy europejskich wojen, a „zapomnieć o zagładzie to uczestniczyć w niej”. Oto przesłanie, które pojawia się w filmie.

Godard **każe** nam widzieć obraz, wypełnia nas nim, nie pozwala o nim zapomnieć (nawet jeśli tego, co widzieliśmy, zrazu nie rozumiemy). „Aby zobaczyć, w istocie należy skonfrontować to, co ma być widziane, z czymś innym. Widzieć (*voir*) obraz to jest doznawać (*rece-voir*) obrazu, lecz sprawić widzenie to montować obraz z innym obrazem (obraz sam w sobie jest od zawsze już montażem)”⁷⁴ – idea przytoczona przez Aumonta jest wielokrotnie powtarzana zarówno w pismach, jak i w filmach Godarda. Czynność **otrzymywania** jest tutaj charakterystyczna: widzieć to nie tylko postrzegać, ale także przyjmować, pochłaniać, doświadczać, wreszcie myśleć obrazem. Dlatego między innymi obrazy te są tak sugestywne.

W tej samej części *Historii kina* doświadczamy kolejnego efektu dyalektyki obrazów według Godarda, który tym razem serwuje nam kolejno martwą ofiarę obozu, a zaraz potem fragment filmu pornograficznego. Komentarz nie pozostawia wątpliwości: **gwałt obrazu** z perspektywy aktu twórczego jest czymś zupełnie różnym od aktu prawdziwej brutalności zadanej przez system totalitarny, wypaczony ideologią skazującą na śmierć. Warto dodać, że w obozach ten sam przymiotnik *sonder* („specjalny”) określał zarówno śmierć (specjalne traktowanie gazem), jak i seks (obozowe burdele)⁷⁵. Niemniej jednak ten kolejny z tysiąca obrazów przysparza nam kłopotów dotyczących tego, jak się do niego odnieść. Niby jesteśmy znieczuleni na przemoc obrazu w postmodernie, mamy jednak wątpliwości, które muszą się

⁷³ Ibidem, s. 212.

⁷⁴ J. AUMONT: *Les théories des cinéastes*. Paris 2002, s. 47.

⁷⁵ G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo...*, s. 188.

pojawić, gdyż w tym przypadku jest to inny rodzaj przemocy – niecytowany, nieoswojony, wypełniający nas swą przestrzenną sugestywnością: „Trzeba zawsze widzieć dwa razy... To nazywam montażem, po prostu przybliżenie (*rapprochement*)” – Godardowska sugestia, by widzieć dwa razy, ponawiać widzenie w praktyce jest ciągłym powtarzaniem, przywoływaniem tych samych bądź podobnych obrazów. Dzieje się tak zresztą nie tylko w *Historiach...*, ale i w innych filmach, np. w *Naszej muzyce*.

Podobną rolę powtórnego widzenia pełni pulsacja obrazu – jego migotanie. Natomiast przybliżenie to nie tylko zestawienie obrazów w swym sąsiedztwie, w swojej bliskości, ich konfrontacja; to także, w tym kontekście, przede wszystkim ich zbliżenie do nas, wtargnięcie w pole naszego postrzegania, sprawienie, byśmy je zobaczyli, choć to przecież „tylko obrazy” (*juste une image*), by zacytować mistrza. Podobne odczucia o sile wyrazu fotografii doskonale wyraża Barthes⁷⁶, pisząc: „Fotografia jest gwałtowna: nie dlatego, że ukazuje coś gwałtownego, ale dlatego że za każdym razem *gwałtem* wypełnia pole widzenia, w niej zaś nic nie może ulec rezygnacji czy się przekszttałcić [...]”.

Według Guy Scarpetty, Godard prezentuje nie tyle myślenie o obrazach, co raczej myślenie „razem z obrazami”, takie, które w nich znajduje swój początek: obraz staje się impulsem do myślenia aż do zobaczenia myśli początej (*naître*) z samych obrazów⁷⁷. Na tym polega zarówno wypowiadanie się twórcy o Historii, jak i jego historiozofia, przejawiająca się w obrazach-myślach. Montaż sytuowany jest na poziomie myśli (stąd wcześniejsza teza o tym, że to widz wykonuje pracę). Nowofalowiec nie pozwala zapomnieć, że kino powstało przede wszystkim po to, by myśleć.

Historie kina to film trwający prawie pięć godzin, choć sprawiający ciągle wrażenie nieskończonego. Dzieje się tak za sprawą nieustannego trwania, przepływu pojawiających się w nim obrazów, myśli, słów. Wrażenie to potęgowane jest przez fakt, że każdy kolejny kadr czy uję-

⁷⁶ R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 155.

⁷⁷ Zob. G. SCARPETTA: *Jean-Luc Godard, l'insurgé*, „Le monde diplomatique”, sierpień 2007.

cie właściwie się nie kończy, tylko przemija, przeobrażając się jednocześnie w obraz czegoś innego, zmontowany obraz, którego kontury także są nieostre, w klasyczny dla kina sposób zaciemniając (zawężając) lub rozjaśniając (poszerzając) pole widzenia. Szwajcarski historyk kina, przyjaciel Godarda, Freddy Buache stwierdził, iż reżyser zmierza do ikony. Z kolei Antoine Compagnon uważa, że ikona jest cytatem, który kwalifikuje przede wszystkim samego cytującego⁷⁸, gdyż żeby cytować, trzeba wcześniej przeczytać. Czyżby w gruncie rzeczy Godard mówił nam tylko (także) o sobie w swych filmach? Nie jest to zadziwiająca konstatacja, zwłaszcza w kontekście polityki autorskiej oraz ciągłej fizycznej obecności mistrza w większości jego projektów, gdzie pojawia się jako aktor, reżyser, wykładowca, narrator, postać lub on sam – demiurg Godard, święty Godard (jak nie obawiają się go nazywać jego wyznawcy „w obrazie”). Poza tym jednak te obrazy-cytaty ciągle zmuszają do myślenia, a ich dialektyczny charakter wywołuje ciąg skojarzeń (podkreślanych napisem, słowem mówionym): wyobraźnia pewności i rzeczywistość niepewności, Historia samotności i samotność Historii, śmierć i miłość, wreszcie: przejście od niewidzialnego do widzialnego. Są to tylko niektóre z najczęściej pojawiających się w twórczości Godarda idei, zapisane na czarnym lub zawłaszczonym obrazem ekranie w jego historii.

„Gestem obrazu jest sam przedmiot montażu” – sugeruje Didi-Huberman, z kolei Serge Toubiana uważa, iż fundamentalnym gestem Godarda jest przekonanie, że obrazy należą do wszystkich i trzeba akceptować niewidzialne, na tym bowiem polega prawdziwe kino. Gest pojmowany jako symptom jest w tym kontekście rozumiany jako coś jednocześnie konkretnego i niestreszczalnego, powodującego „osłupienie” (*interdit*), zaskoczenie, suspens⁷⁹, kiedy np. widzimy napis *Beauté*, a po nim zdjęcie Hitlera, kadr z filmu *Iwan Groźny* Eisensteina – śmierć cara, Stalina na katafalku – oraz obrazy zniszczenia i konsekwencji wojny. Z jednej strony zaprezentowane obrazy występują w niezwykłym zagęszczeniu, nagromadzeniu. Trudno jest je dostrzec, nie mówiąc już o próbie ich odczytania, nadania im sensu, w której

⁷⁸ Zob. A. COMPAGNON: *La seconde main*. Paris 1979.

⁷⁹ G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo...*, s. 194.

to praktyce Didi-Huberman dostrzega logikę montażu odśrodkowego, pochwaleń prędkości, dzięki której stwarza się przestrzeń niemożliwą do przedstawienia⁸⁰. Z drugiej strony jednak same obrazy są powolne, powtarzalne, podlegają logice podwójnej ekspozycji. Godard często wykorzystuje fotografie, obrazy malarskie, fotogramy z filmów bądź kadry-ujęcia mające charakter spowolnionych lub nieruchomych zdjęć. „Zwolnienie nie jest tylko kwestią prędkości lub muzykalności, jest również rodzajem protezy widzenia. Zwolnić, to tyle co zobaczyć decydujące momenty, to przede wszystkim zobaczyć całość procesu lepiej, [...] to wreszcie interweniować w pokazywane wydarzenia, by wyzwolić z nich sens”⁸¹ – podsumowuje teorię obrazu wedle Godarda Jacques Aumont. Co więcej, zwolnienie pozwala na wydobywanie z przeszłości, pamięć, wspomnienie. W ten sposób „fotografia solidaryzuje się z obrazem i pamięcią”⁸².

Ta swego rodzaju przewrotność (montażu, dialektycznych obrazów Benjaminowskich, dwubiegunowość) rozmaitych praktyk twórczych i artystycznych Godarda sprzyja nie tylko atrakcyjności, rytmizacji, odwlekaniu momentu znużenia odbiorcy długiego spektaklu. Nie jest także jej jedynym zadaniem wyzwalamie naszej erudycji wobec intelektualnych poczyniń autora. Zabiegi te w istocie wyzwalamy myśl, każą jej wypełnić ekran i wtargnąć w pole naszego widzenia. A cała sfera poza-obrazowa: dźwięki maszyny do pisania, komentarze, fragmenty dzieł literackich i filozoficznych, muzyka oraz pulsujące napisy, niejednokrotnie trudne do odczytania, stanowią dodatkowo rodzaj interpunkcji, sprawiając, że mamy do czynienia z rodzajem sfilmowanego eseju, traktatu o Historii, kinie, obrazach, tradycji.

Bergala⁸³ dostrzega w twórczości Godarda dzieła, w których powraca motyw sacrum: inkarnacji-ucieleśnienia (*Zdrowaś Mario*), zmartwychwstania (*Nowa fala*) oraz reinkarnacji (*Na moje nieszczęście*). W części 1B: *Tylko historia* pojawia się napis: „Obraz zmartwychwstania”, by za chwilę przekształcić się w: „Zmartwychwstanie obrazu”. Towarzyszą temu obrazy i napisy Benjaminowskiego Anio-

⁸⁰ Ibidem, s. 154.

⁸¹ J. AUMONT: *Les théories des...*, s. 45.

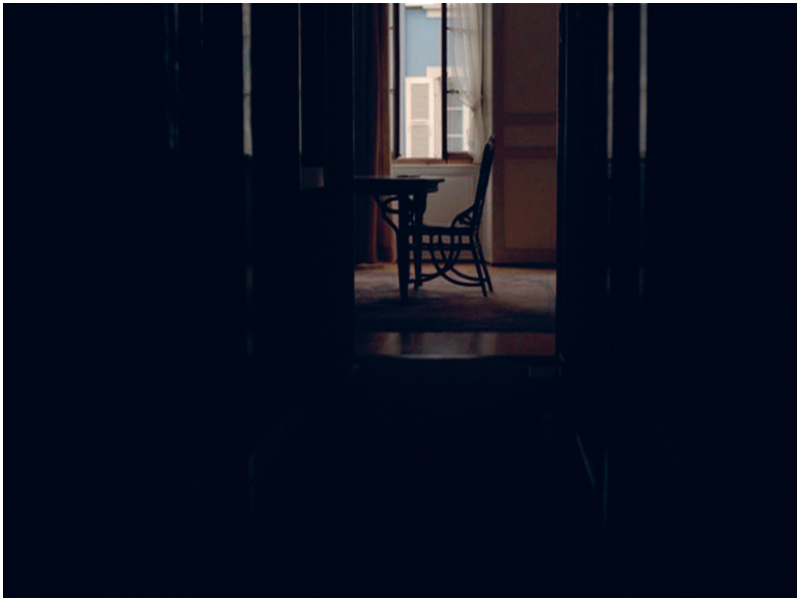
⁸² G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo...*, s. 29.

⁸³ Zob. A. BERGALA: *Nul mieux...*

ła Historii, zestawionego z Aniołem Zagłady Buñuela, wreszcie przywołany zostaje Anioł Zmartwychwstania. Dalej pulsuje napis-obraz oraz w charakterystyczny sposób zapisane słowo „fotografia” (*faux-tographie*), sugerujący jej możliwy, fałszywy czy fałszujący charakter. O ile zatem foto-grafia to zapis światła, o tyle *faux*-tografia jest zapisem fałszu. Obraz nadejdzie dopiero w czasie rezurekcji, co po wielokroć jest powtarzane przez reżysera w trakcie niemal pięciu godzin trwania *Historii kina*. Czy Godard jest tak bardzo przywiązany do idei mesjanicznych? Czy też raczej obiecuje przyszły raj obrazów, które nigdy się nie skończą? – jak sugeruje odczytywać tę frazę Aumont: „Obrazy nie kończą zastępować jeden drugim, a historyk nigdy nie skończy z nimi, podobnie jak artysta”⁸⁴. Na zakończenie tych sekwencji dwukrotnie cytuje reżyser surrealistyczny gest oślepienia z *Psa andaluzyjskiego* (1929) Luisa Buñuela. „To nie jest prawdziwy (właściwy) obraz, to po prostu obraz” – chciałoby się skomentować, posługując się słynną frazą samego mistrza Godarda. Przywołując ponownie refleksję Didi-Hubermana, można wysnuć i taki wniosek: obraz zmartwychwstania lub obraz zmartwychwstały ma miejsce, lecz w efekcie nie ma odkupienia. Film ma charakter otwarty, mimo swego bogactwa nie sugeruje zamknięcia, a w konsekwencji i spełnienia dzieła, także przez wzgląd na swą organizację. Lecz przecież „kino to obraz obrazu obrazu obrazu obrazu...”.

⁸⁴ J. AUMONT: *Amnésies...*, s. 198. A może obrazy nigdy się nie skończyły, więc nie muszą powracać – odpowiada Aumont. Ibidem.

Marginesy obrazu/teoria



JLG/JLG. Autoportret grudniowy (1995)

Swoista *Ars combinatoria*¹, którą praktykuje Godard w późnej twórczości, skłania po raz kolejny do zastanowienia się nad wkładem reżysera w ogólną teorię obrazu, kina, sztuki, historii – wszystkich ciągących mu, a jednocześnie fascynujących go, wywiedzionych z jego dokonań obsesji / pasji towarzyszących mu przez całe życie. Wszystko to skłania do umiejscowienia go po stronie reżyserów–teoretyków, jednakże przy zastrzeżeniu, że nie ograniczy się w ten sposób jego refleksji tylko do tej, która została spisana przez niego samego lub jego rozmówców. Refleksja ta okaże się bowiem kompletna tylko wówczas, kiedy weźmie się pod uwagę przemyslenia, które wynikają lub są wprost wypowiedziane w jego twórczości. Tym samym najlepiej opisująca strategię Godarda kategoria „między-obrazu” „jako doświadczenia, między mobilnością i niemobilnością, między analogią fotograficzną a tym, co ją przekształca”² stanie się jednocześnie pewną metaforą nie tylko praktyki foto, wideo i kina. Może ona – co oczywiste – określać czynności Godarda sytuujące się w obrębie kina, obrazowych doświadczeń, lecz także stwarzać przestrzeń dla wszelkich jego wypowiedzi. „Ten *między-obraz* jest w ten sposób (wirtualnie) przestrzenią tych wszystkich pasaży. Miejscem, fizycznie i mentalnie, złożonym. Zarazem bardzo widzialnym i sekretnie zatopionym w dziełach, modelującym nasze wewnętrzne ciało [...]”³ – stopień metaforyzacji w definicji Belloura, zezwala na niewielką manipulację (interpretację), rozszerzenie pojęcia „między-obrazu”. Zresztą Bellour w swych refleksjach dokonuje reinterpretacji „między-obrazu”

¹ Zob. H. BELTING: *Antropologia obrazu...*, s. 100.

² R. BELLOUR: *L'Entre-image...*, s. 12.

³ Ibidem.

raz po raz widząc w nim to operacyjną, opisową praktykę twórczą, to znów wytwarzając pole dla potencjalnej teorii, wynikającej z pracy „między-obrazu”.

Zasadniczym elementem, osią, punktem wyjścia i dojścia – tak dla Godarda, jak i teoretyków / niefilmowców – zawsze jednak pozostaje film, do którego refleksja się odnosi. W tym też względzie teoria może być postrzegana jako para-tekst, specyficzny palimpsest, wreszcie jako suplement – naddatek czy wręcz działanie niejako na marginesie obrazu (taśmy filmowej). Materia filmu była, jest i pozostanie zawsze pierwotna i oryginalna (w sensie pierwszeństwa) wobec tego, co o kinie zostało napisane. Teoria zawsze bowiem odnosi się do swego przedmiotu badań, choć mam wrażenie, że inny charakter posiada ta pisana przez teoretyków: filmoznawców, medioznawców, socjologów, antropologów niż ta sygnowana przez artystów. Co ciekawe, nigdy nie powiemy o reżyserze, który podejmuje się refleksji nad filmem, że jest niespełnionym teoretykiem.

Paratekst w ujęciu Gérarda Genette’a jest pojęciem dość pojemnym. Określa ono zarówno tytuł, jak i wstępy, pos wia, reklam  oraz wszystkie dodatkowe sygnały, komentarze i noty na marginesie⁴, także i te pochodzące od samego autora. W takim rozumieniu wydaje się, iż teoria tworzona przez samych reżyserów nosi cechy paratekstualne, choć niekoniecznie filmowcy muszą w bezpośredni sp s b komentowa  w sne dzieła na kszt t  komentarza-za cznika. Ich refleksja wynika raczej z potrzeby werbalizacji pewnych pomys w na materi  filmową, jej estetyk , specyfik , ontologi  obrazu itd., choć oczyw stnie nie zdarza się, by stała ona w opozycji do ich w snej twórczości. Przyglądając się charakterowi teorii uprawianej przez filmowców, Aumont⁵ zauważa, że znaczący jest g s tych sp s r d wypowiadających się o filmie artystów, którzy opracowali teorie sprawdzające się nie tylko w ich dorobku, ale i w  ce na praktyce innych. Z zastr eniem jednak, że praktyki te są porównywalne: na przykład manifest Roberta Bressona nie wyjaśni dzie  Friedricha Wilhelma Mur-

⁴ Zob. G. GENETTE: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granic *. T. IV. Red. H. MARKIEWICZ. Kraków 1992, s. 317–366.

⁵ Zob. J. AUMONT: *Les théories...*

naua ani Johna Forda, z powodzeniem natomiast odnieść go można do innych twórców (Michael Haneke).

Jednym z najciekawszych praktyków-teoretyków, konsekwentnie rozwijającym swe pomysły na kino, film, historię, obrazy i komunikację jest bez wątpienia Jean-Luc Godard, w opisie dokonań którego w zakresie działalności artystycznej i teoretycznej, zarówno audiowizualnej, jak i werbalnej, znacznie bardziej adekwatne będzie określenie Genette'owskiego palimpsestu: „Tę dwoistość przedmiotu [...] można by porównać do starego obrazu palimpsestu, gdzie spod jednego tekstu tego samego pergaminu wyziera inny, którego ów późniejszy tekst nie przysłonił całkowicie, pozwalając mu miejscami prześwytawać”⁶. Spostrzeżenie to wydaje się tym bardziej trafne w odniesieniu do praktyk Godarda, że z jego pisanych tekstów teoretycznych przeziiera pierwotna materia, którą jest obraz. W jego koncepcji obraz ma być widziany (*vue*), a nie czytany (*lue*), stąd ciągle przeplatanie się w jego twórczości dzieł filmowych, studiów wideo, tekstów pisanych, historii kina w wersji widzianej i czytanej, wizualnych scenariuszy (wideo *Scenariusz filmu Pasja*), rozpraw, w których na równych prawach sąsiadują ze sobą (nie tylko przez wzgląd estetyczny) słowa i obrazy – *Historie kina*.

Czym innym wydają się teksty pisane przez teoretyków. Trafniejse od paratekstu czy palimpsestu są tutaj określenia marginesu, suplementu czy dodatku, charakteryzuje spostrzeżenia czynione niejako na marginesie lektury obrazu filmowego. W oczywisty sposób jednak to zawsze film lub korpus filmów pozostaje stałym elementem odniesienia i „zapalnikiem” jakiegokolwiek myślenia, werbalizacji; w tym względzie, obraz filmowy towarzyszy i „wyziera” z tejże refleksji (choć nie tak jak u Godarda i innych twórców filmowych). Odwołanie się do Jacquesa Derridy jest w tym kontekście niezwykle kuszące i zarazem dość oczywiste. Cała jego refleksja naznaczona jest zresztą subtelną grą „pomiędzy”, a sztandarowe pomysły: dekonstrukcji, grammatologii, różni(cy), na których wspiera się w całości jego wywód, oddają charakter tych przemyśleń. Nasze zapiski „na marginesie” widzianych filmów oraz chęci podjęcia systematycznego na-

⁶ G. GENETTE: *Palimpsesty...*, s. 363.

mysłu nad interesującą nas materią wiązą tekst z tekstem wcześniej-szym, wizualnym, który zawsze jest zasadniczym korpusem. Czym zatem jest nasze pisanie? Jeśli marginesem, to tym, który „pozosta-je zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz” – jak proponował rozumieć go Derrida w *Marginesach filozofii*⁷. W tym sensie margines nie jest marginalny w potocznym rozumieniu, lecz staje się zasadniczy. Nie można przecież rzec, by Derridiańskie marginesy (o) filozofii rzeczy-wiście dało się uznać za marginalne, w sensie: nieistotne, mało zna-czące, skoro stanowią one wykładnię autorskich zainteresowań i filo-zoficznych komentarzy. Nie możemy również sądzić, że teoria filmu nie jest samoistna lub niekompletna. Podkreślam tylko, iż wchodzi ona w związek z filmem, tym bardziej ścisły i okalający dzieło ramą, kadrem, *passe-partout*, im bardziej autor okazuje się również prakty-kującym teoretykiem.

W konsekwencji pojawia się i kolejne określenie z repertuaru der-ridiańskiego, a mianowicie: rama. „Rama kieruje się do dzieła, lecz i dzieło zwraca się ku ramie”⁸ – tę zwrotność (swoistość) podkreśla-ją autorzy *Maszyny do pisania*. Dopowiadają oni ponadto, posiłku-jąc się słownikiem, iż mamy tu do czynienia z **suplementem**, jednak związanym z istotą dzieła. Dostrzegając w suplementie jego pasożyt-niczą naturę, badacze jednocześnie podkreślają, iż uzupełnia on brak, powodując kompletność dzieła. Odnosząc to do teorii filmu, rzeczy-wiście można zauważyć jej pasożytowanie na gotowym dziele, które jest zwykle pełne (tak postrzegają je twórcy), nie wymaga w odbio-rze jednoczesnego komentarza, a jeśli już ten się pojawia, to w isto-cie stanowi czyn nadliczbowy, który musi być związany z serią obra-zów, do jakich się odwołuje. Teoria jednak zawsze ma ścisły związek z tendencją dającą się zauważyć w serii dzieł filmowych lub z domi-nującą metodologią uprawiania refleksji o filmie.

Wiele uwagi zagadnieniom obrazu i pisania o nim poświęca Der-rida w swej książce *Prawda w malarstwie*, która w całości zognisko-wana jest wokół rozważań wynikających z słów Cézanne’a: „Winien

⁷ Zob. J. DERRIDA: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. DZIADEK, J. MARGAŃSKI, P. PIENIĄ-ŻEK. Warszawa 2002, s. 23.

⁸ T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii litera-tury Jacquesa Derridy*. Warszawa 1992, s. 37.

wam jestem prawdę w malarstwie i powiem wam ją”. W czterech rozdziałach następuje seria interpretacji tego powiedzenia. Godard winien jest prawdę w obrazie i stara się ją wypowiedzieć w wielu możliwych obszarach działania. Do przywołanych przeze mnie określeń tego, co „pomiędzy” dochodzi tu jeszcze jedno, wydaje mi się, że znaczące dla (niejasnego) statusu teorii filmu. Jest nim *topos*, który można nazwać *passe-partout* o mobilnej strukturze, nie będący kadrem *sensu stricto*, ale rodzajem kadru w kadrze⁹ (jak bardzo przypomina to architektoniczne konstrukcje obrazów we współczesnym cyfrowym wydaniu!). W takim rozumieniu *passe-partout* upodabnia się do paratektu w ujęciu Genette’a tym bardziej, iż dalej u Derridy można przeczytać, co następuje: „Przywodzi to na myśl miejsce przedmowy lub słowa wstępnego, pomiędzy nazwiskami widniejącymi na okładce (autora i wydawcy), tytułami (dzieła, serii wydawniczej...), *copy-right*em, wyklejką [...]”¹⁰.

Zbieżność ta utwierdza mnie w przekonaniu o słuszności zestawienia ze sobą tych pojęć i tego, co się za nimi się kryje, a zarazem sankcjonuje pomysł na odniesienie koncepcji paratektu, marginesu czy ramy – *passe-partout* – do relacji film / refleksja o nim. Przeczucie to zdaje się potwierdzać tłumaczka, autorka *Posłowia* i zarazem wieloletnia korespondentka z Derridą, Małgorzata Kwietniewska, pisząc: „Tekst ten nie tylko aktywizuje odbiór dzieła sztuki, on aktywizuje samo dzieło, każąc mu produkować coraz to nowe sensy w kontakcie z dyskursywnym komentarzem”¹¹ – tak postrzega ona teksty-marginesy Derridy o rysunkach Adamiego (przedstawiających np. Waltera Benjamina).

Teoria jest jak akcesorium – coś, co daje dostęp do przedmiotu swego namysłu, ale jeśli traktować film i teorię w pewnym sensie (roz)łącznie, to należałoby za Derridą przyznać: „Nie wiem, co jest istotą, a co rzeczą dodatkową w dziele”¹². Margines, komentarz, kadr nie jest zewnętrzny ani dodatkowy. Niezwykle interesujące w tym kontekście są refleksje o naturze filmu podejmowane przez filmowców,

⁹ J. DERRIDA: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2003, s. 20.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 457.

¹² Ibidem, s. 453.

tym bardziej, że sytuują się one poza uniwersyteckimi instytucjami (lub nie tylko tam znajdują swe miejsce), stąd nie powinno ich cechować ewentualne skostnienie ani też dosięgać kryzys wynikający z rozchwiania pewnych struktur w humanistycznym myśleniu. Mamy oto przestrzeń działania filmowców-teoretyków, którą samą w sobie cechuje pewnego rodzaju rozdarcie, polegające na tworzeniu i jednocześnie podejmowaniu refleksji o swym dziele. Jednak to parergonalne (ulożone na krawędzi, a więc ni to wnętrzu, ni zewnątrz) rozdarcie w istocie zdaje się wcale nim nie być, gdyż – zgodnie z derridiańskim myśleniem – nie ma potrzeby ani konieczności przeprowadzania granicy, wyznaczania tego, co marginalne, a w efekcie stwarzania opozycji zewnętrżności (tu teoria) i wewnętrzności (film, kino, obraz). Teoretyczne działanie filmowców powoduje, iż ta ewentualna opozycja zaciera się. Godard wręcz sprawia, że całkowicie ona zanika, gdyż jego wypowiedzi wizualne mają ciężar i charakter wykładni teoretycznej. „Jako krytyk uważałem już siebie za filmowca. Dzisiaj nadal uważam siebie za krytyka, i jestem nim w jakiś sposób bardziej, niż kiedykolwiek przedtem. Zamiast napisać artykuł realizuję film, do którego wprowadzam kategorie krytyczne. Traktuję siebie jako eseistę, tworzę eseje w formie opowiadań, które nie są napisane, lecz sfilmowane”¹³ – tak już w latach 60. określa swój status autor *Do utraty tchu*. I nie idzie tu o to, że nie można przeprowadzić granicy pomiędzy jego twórczością artystyczną i działalnością teoretyczną, tylko o to, iż w każdej swej wypowiedzi dąży on do zawarcia przemyśleń o statusie (*quasi*)teoretycznym.

Podwójny status twórcy-teoretyka nie jest niczym nowym. Już od czasów renesansu każdy artysta stawał się teoretykiem i/lub był postrzegany jako teoretyk, na co zwraca uwagę Aumont. Działo się to także i wtedy, gdy dany twórca nie wyrażał swych poglądów o sztuce *expressis verbis*; wystarczyło, by komponował, malował, realizował filmy. Jego dzieła przemawiały same (*sic!*). W jaki sposób natomiast wybrać spośród „piszących” artystów tych, którzy faktycznie realizują się jako teoretycy? Aumont¹⁴ proponuje trzy zasadnicze (wewnętrzne)

¹³ Cyt. za: K. EBERHARDT: *Jean-Luc Godard*. Warszawa 1970, s. 22–23.

¹⁴ J. AUMONT: *Les théories...*, s. 4.

kryteria, które spełniają wybrani przez niego do antologii reżyserzy, by egzemplifikować teorie filmowców, przy zasadniczym zastrzeżeniu, iż wybór podyktowany jest teorią, nie dziełami filmowymi, a ponadto refleksja nad filmem musi przybrać formę werbalną pisaną (nie eksperymentalną lub implicytną). Istotna jest spójność, ponieważ teorie często są mało zwarte, zwłaszcza jeśli sam ich przedmiot jest słabo lub niezbyt precyzyjnie zdefiniowany. Kolejna pożądana cecha jest co najmniej dwuznaczna (relatywna), a w efekcie trudna do weryfikacji: jest nią nowość (albo oryginalność), wynikająca raczej z koncepcji dzieł niż samej teorii. Możliwość zastosowania teorii względem filmów (nie tylko własnych) bądź – mniej normatywnie rzecz ujmując – ważność (rzeczowość) pewnych pomysłów jest ostatnim z kryteriów. Wszystkie one zostają słabo przez Aumonta wyjaśnione, lecz korpus przywołanych nazwisk twórców i ich propozycji teoretycznych rozwiewa wszelkie wątpliwości w tym zakresie. Interesujące pozostaje w podobnych rozważaniach to, w jaki sposób aktywność intelektualna (w pełni świadoma swego statusu) łączy się z działaniem artystycznym.

Każde kolejne dzieło Jeana-Luca Godarda, przypominając o sobie samym, jednocześnie daje asumpt do namysłu nie tyle nad pojedynczą wypowiedzią filmową, ile nad pewną całością, która buduje kompleksową refleksję na wiele tematów, materii nie tylko okołofilmowych. Jak policzyć filmy Godarda? Czy rozgraniczać pełne i krótkie metraże, czy rozróżnić te zapisane na taśmie filmowej od tych na wideo, realizacje telewizyjne oraz filmy fabularne od form mniej czy bardziej eksperymentalnych, dokumentalnych? Już postawienie tego pytania zdaje sprawę z ogromu i różnorodności treści i form, z jakimi musimy się rozprawić w kontekście tej twórczości (niejednokrotnie będąc przyczynkiem także do postawienia kwestii: czy to jest film? czym jest film? czym jest film obecnie? Pytania te wskazują na jego wieloznaczny i nieoczywisty status, paratekstualną naturę). Przy okazji filmu *Nasza muzyka* Jean-Michel Frondon skonstatował, iż pierwsze osiem minut dzieła stanowi kondensację o sile wybuchu całej długiej pracy teoretycznej, której Godard poświęcił ostatnie 15 lat swego życia: „Zatem początek to piekło, obrazy wojny i destrukcji, zdjęcia

czarno-białe oraz w kolorze, film i wideo, płatanina reportażu i fikcji stopionych w rozżarzoną tyglu”¹⁵.

Autor *Pasji* jest człowiekiem kina w każdym tego słowa znaczeniu; będąc przenikliwym obserwatorem rzeczywistości i historii, jest jednocześnie świadomym dostępnych narzędzi twórcą, producentem swych obrazów, w których pojawia się jako wszechobecny byt. Najwyraźniej oczywiście strategia ta przejawia się w filmie *JLG/JLG. Autoportret grudniowy*, gdzie Godard tworzy film o sobie jako krytyku-teoretyku-człowieku i w którym jest obecny przez komentarz z *offu*, bezpośrednie zwroty, a wreszcie jest także postacią z krwi i kości, spacerującą po lesie, nad jeziorem, przekomarzającą się z dziewczyną. W filmie tym widać wyraźnie, jak bardzo jego życie zrosło się z zawodem: bycie filmowcem-teoretykiem to jest jego życie.

Z kolei oglądając *Historie...*, ma się rzeczywście wrażenie, że reżyser jest wszechobecny. Tworząc całość z kolaży, obrazów wideo, zatrzymań, zwolnień, cytatów, rozmaitych trików filmowych, literatury, malarstwa, poddaje namysłowi to, czym było (jest) kino oraz czym w swej historii był XX wiek. Przez swą postać, twarz, głos, nawet cień, kreując coś w rodzaju potężnego dyspozytywu, Godard skleja koncepcje, idee, dając podstawę „równowagi między ciałem i duszą”¹⁶. Wydaje się zresztą ze wszech miar słuszne przekonanie, że to właśnie *Historie* stanowią najpełniejszą, najbardziej autoteliczną wypowiedź, będącą zwieńczeniem refleksji autora nie tylko odnoszącej się do sztuki, kondycji obrazu, transformacji filmu i kina, sztuki montażu (kwestii dla niego najważniejszej, począwszy już od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku), ale i takiej, w której odnajdują swe miejsce zawsze towarzyszące mu przemyślenia o naturze człowieka, społeczeństwa, ideologizacji, prawidłach historii.

Dla większości wielbicieli filmów Godarda oraz dla znacznej części krytyków i historyków kina najbardziej znaczącym okresem jego twórczości jest ten związany z Nową Falą. Jest to charakterystyczna postawa, wynikająca ze stosunkowo najlepszej, szerokiej znajomości tego kina oraz pewnej stałości estetycznej i elementów „spójności”

¹⁵ J.-M. FRONDON: *Jean-Luc Godard. Parmi nous*. „Cahiers du cinéma” 2004, nr 5, s. 17.

¹⁶ A. DE BAECQUE: *Le cinéma par la bande*. „Cahiers du cinéma” 1997, nr 5, s. 38.

zauważalnych zarówno w samych filmach, jak i krytycznej postawie Godarda. Natomiast to, co proponuje on później, w coraz większym zakresie umyka systematyzacji, do której zawsze dąży się w stosunku do twórców aktywnych przez kilkadziesiąt lat. Myślę, że nie bez znaczenia jest tu eksperymentatorska postawa samego reżysera, nie tylko w zakresie pewnej formy wypowiedzi, lecz także stosunku do rzeczywistości i sposobu jej diagnozowania. Niemniej jednak pojawiają się tu i ówdzie w literaturze fachowej rozmaite podziały, których zadaniem jest przybliżenie i chęć scharakteryzowania różnorodności działań autora *Naszej muzyki*.

Ryszard Kluszczyński we wnikliwej interpretacji dzieł Godarda, (sytuując go głównie w obszarze kina elektronicznego), wychodzi poza pewien stereotyp poznawczy związany z tą twórczością. Uważając Godarda za przykład „wręcz empirycznego typu kina autorskiego”¹⁷, autor podkreśla, że uprawiana przez niego eseistyczna poetyka pozwala na stworzenie emocjonalno-intelektualnego dyskursu, którego najważniejszym narzędziem jest kolaż i dekonstrukcja. Przy czym druga z wymienionych praktyk skutecznie nie pozwala interpretatorom na jej rozstrzygnięcie, w efekcie bowiem niewiele wynika z rozszyfrowania niezliczonej ilości cytatów rozmaitej proveniencji dla rozumienia istoty samej wypowiedzi twórcy. Kluszczyński widzi w tej metodzie efekt dystansacji autora do materii filmu oraz świata, co w efekcie (dość nieoczekiwanie) podkreśla emocjonalny charakter jego dzieł¹⁸.

Dla mnie natomiast przez swe praktyki Godard jest także (przede wszystkim?) rodzajem *bricoleura*, którego aktywność wykracza poza status określony przez artystę klasycznego oraz awangardystę (tu odniesienie do fragmentaryzacji – montażu – kolażu w sztuce). Strategia *bricoleura* polega na zapobiegliwym „zwracaniu się do zbioru resztek dzieł ludzkich”¹⁹. W istocie – jak podkreśla Beata Frydryczak – „mamy zatem do czynienia z procesem nieprzerwanej rekonstrukcji z użyciem tych samych materiałów”; jeszcze wcześniej autorka sugeruje, iż w taki sposób stworzone „dzieło nie odtwarza rzeczywistości,

¹⁷ R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa 1999, s. 151.

¹⁸ Zob. ibidem, s. 142–160.

¹⁹ C. LÉVI-STRAUSS: *Myśl nieoswojona*. Przeł. A. ZAJĄCZKOWSKI. Warszawa 1969, s. 51.

ono samo staje się rzeczywistością²⁰. W konsekwencji tego działania Godard, poruszając się w obszarze znanych oraz już widzianych rzeczy i obrazów, proponuje nie tylko samo zestawienie arcydzieł wskazujących na historię, lecz przede wszystkim demonstruje pragnienie widzenia, zobaczenia i przyzwolenia na pokazanie ich świata. „Kino nie pokazuje, lecz prze-widuje (*pre-voit*)”²¹ – mówi artysta. Zaś Aumont dodaje: „Stanowisko Godarda jest oryginalne: oczywiście istnieje historia kina, ale tylko jako odbicie, konsekwencja lub **prefiguracja** (oryg.) Historii *tout court*”²².

Marginalia²³ (coś, co rywalizuje z tekstem zasadniczym, a znajduje się na dole lub górze strony bądź nawet między wierszami) u Godarda przyjmują rozmaite formy tekstualne, ale także dźwiękowe i wizualne. O praktyce tej (która być może jest konstytutywna dla *Historii*) sam mistrz wypowiada się następująco: „osiem rozdziałów filmu, który może zawierać ponad setki zwłaszcza aneksów, jak również notatek na dole strony, które są często bardziej interesujące do czytania niż sam tekst”²⁴. Owe marginalia, z których konstruowane są jego dzieła, a które kreślą widoczne i znaczące ślady jego refleksji, korespondują wręcz ze strategiami maskującymi-manifestującymi jego-samego jako filmowca-teoretyka. W różnych dziełach, najpełniej w *JLG/JLG* oraz w *Historiach kina*, Godard prześwituje niczym palimpsest z każdego obrazu; poza sferą metaforyczną także w sposób bezpośredni on sam funkcjonuje jak palimpsest, malując swego rodzaju „pejzaż mentalny”²⁵. Obrazy w większości przeplatają się, nakładają na siebie, tworząc całość, której zasadniczym spoiwem jest Godard-reżyser, twórca, intelektualista, montażysta, wreszcie nienachalny aktor i narrator. Tworzy on bowiem nową jakość – Historię mentalną.

Większość teoretyków i krytyków jego dorobku zgodnie zauważa, iż jego późne wypowiedzi, przede wszystkim zaś *Historie...*, wraz

²⁰ B. FRYDRYK: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002, s. 224–225.

²¹ Cyt. za: J. AUMONT: *Les théories...*, s. 115.

²² Ibidem.

²³ Zob. D. COUREAU: *XX siècle, cathédrale de la douleur: à propos de JLG/JLG et Histoire(s) du cinéma*. „CinéAction” 2003, nr 4: *Où en est le God-Art?*, s. 188.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

z wszelkimi komentarzami stanowią w historii kina i sztuki dzieła bezprecedensowe. Jedni podkreślają jej filmowy charakter, przede wszystkim zaś to, że nikt „z kina” wcześniej nie zrealizował niemal filozoficznego eseju o naturze kina jako sztuki opowiadającej historii oraz o historii kina i obrazach Historii. Aumont dostrzega w tym początek zupełnie nowego typu myślenia o Historii, którą sam nazywa mentalną, która przetwarza, przeredagowuje, wynajduje na nowo, by w efekcie wirtualnie zastąpić samą Historię – „czysto intelektualna utopia”²⁶. Zaś Serge Toubiana podkreśla fakt, iż Godard jako jedyny zrealizował w kinie ten typ gigantycznego przedsięwzięcia, które polega na opowiadaniu historii kina, a zwłaszcza na rozwinięciu w niej wymiaru sentymentalnego i beletrystycznego²⁷.

Godard w swych *Historiach kina* doprowadził ideę Muzeum Wyobraźni André Malraux do końca²⁸, sprawił, by reprodukowane obrazy stały się postrzegane, widziane (*être vues*). Przez ponad 80. już lat swego życia doprowadził bowiem także do zainstalowania siódmej sztuki na prawach dzieła sztuki w muzeum, sam niejako stając się „obiektem” muzealnym w projekcie Centrum Georges’a Pompidou o pierwotnym tytule *Collages de France, archéologie du cinéma d’après JLG* (Kolaże z Francji, archeologia kina według JLG) (2004), później przekształconym na *Voyage(s) en utopie. A la recherche d’un théorème perdu. JLG 1945–2005* (Podróż (e) do utopii. W poszukiwaniu straconego teorematu) (2006), gdzie zdaje się on najbliżej być idei muzeum wyobraźni oraz bycia widocznym – bycia samym obrazem.

²⁶ Zob. J. AUMONT: *Les théories...*, s. 114.

²⁷ Zob. S. TOUBIANA: *Il y a des fantômes plein l’écran... Entretien avec Philippe Sollers*. „Cahiers du cinéma” 1997, nr 5, s. 39.

²⁸ Zwraca na to uwagę Dominic PAÏNI.

Bibliografia

- AGAMBEN G.: *Profanacje*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2006. Cyt. za:
STIEGLER B.: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł.
J. CZUDEK. Kraków 2009.
- ARAGON L.: *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?*: [Dérives.tv], dostęp: 20
listopada 2012.
- AUMONT J.: *Amnésies. Fiction du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris 1999.
- AUMONT J.: *Les théories des cinéastes*. Paris 2002.
- AUMONT J.: *Matière d'images*. Paris 2005.
- AUMONT J.: *L'Oeil interminable*. Paris 2007.
- AUMONT J.: *L'image*. Paris 2008.
- BAECQUE DE B.: *Le cinéma par la bande*. „Cahiers du cinéma” 1997, nr 5,
s. 38.
- BAECQUE DE A.: *Godard. Biographie*. Paris 2010.
- BARTHES R.: *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z fil-
mów S. N. Eisensteina*. Przeł. R. WYBORSKI. „Kino” 1971, nr 11.
- BARTHES R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. War-
szawa 1996 [1995 – dwa datowania w jednym wydaniu].
- BAUDRILLARD J.: *Jeux*. „Cahiers de médiologie” 2001, nr 12, s. 49–51.
- BAUDRILLARD J.: *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości*. Przeł.
B. JABŁOŃSKA. W: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wi-
zualnej*. Red. M. BOGUNIA-BOROWSKA, P. SZTOMPKA. Kraków 2012.
- BAUMAN-SZULAKOWSKA J.: *Czy śląska twórczość końca XX wieku przylega
do syndromu stylu późnego? Czy istnieje obecnie śląski manieryzm? W:
Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. Red. W. KALAGA, E. KNA-
PIK. Katowice 2002.

- BAZIN A.: *Ontologia obrazu fotograficznego*. Przeł. B. MICHAŁEK. W: IDEM: *Film i rzeczywistość*. Warszawa 1963.
- BELLOUR R.: *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris 1990.
- BELLOUR R.: *L'Entre-Images 2. Mots, Image*. Paris 1999.
- BELLOUR R.: *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris 2009.
- BENJAMIN W.: *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i opracowanie H. ORŁOWSKI. Przeł. K. KRZEMIENIOWA, H. ORŁOWSKI, J. SIKORSKI. Poznań 1996.
- BENJAMIN W.: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. J. SIKORSKI. W: IDEM: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i opracowanie H. Orłowski. Poznań 1996.
- BERGALA A.: *Autoportrait de Godard en jardinier*. W: Red.: N. BRENEZ, D. FAROULT i in.: *Jean-Luc Godard. Documents*. Paris 2006.
- BERGALA A.: *Nul mieux que Godard*. Paris 1999.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. T. 2. Warszawa 1991.
- BIELSKA-KRAWCZYK J.: *Światło czy mrok na koniec wieku?... W: Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. Red. W. KALAGA, E. KNAPIK. Katowice 2002.
- BONITZER P.: *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris 1982.
- BRODY R.: *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma. Biographie*. Przeł. (z języka angielskiego) J.-Ch. PROVOST. Paris 2010.
- BRUNET P.: *Obraz filmowy a obraz telewizyjny. Związki i perspektywy*. Przeł. I. OSTASZEWSKA. W: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja-wideo-komputer*. Wybór, wstęp i opracowanie A. GWÓŹDŹ. Kraków 1997.
- CARASCO R.: *L'image-cinéma qu'aimait Roland Barthes (le goût filmique)*. W: [<http://raymonde.carasco.free.fr>] [dostęp: 30 listopada 2012] brak paginacji.
- CARROLL N.: *The Philosophy of Motion Picture*. Oxford 2008.
- CARROLL N.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge 1994.
- CHIESI R.: *Jean-Luc Godard*. Rome 2004.
- CHIK C.: *L'Image paradoxale: Fixité et mouvement*. Villeneuve d'Asq 2011.
- COCTEAU J.: *Entretiens sur le cinématographe*. Paris 1986. Cyt. za: D. COUREAU: *Jean-Luc Godard 1990–1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité*. Lille 2010.
- COLLET J.: *Jean-Luc Godard*. Paris 1963.
- COMOLLI J.-L.: *Maszyny widzialnego*. Przeł. A. PISKORZ, A. GWÓŹDŹ. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*. Red. A. GWÓŹDŹ. Kraków 2001.
- COMPAGNON A.: *La seconde main*. Paris 1979.
- COUCHOT E.: *L'image*. Paris 1988.

- COUCHOT E., HILLAIRE N.: *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris 2003.
- COUREAU D.: *XX siècle, cathédrale de la douleur: à propos de JLG/JLG et Histoire(s) du cinéma*. „CinémAction” 2003, nr 4: *Où en est le God-Art?*
- COUREAU D.: *Jean-Luc Godard 1990–1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique. Esthétique de la complexité*. Lille 2010.
- COUTÉ P.: *JLG est un autre*. „CinémAction” 2003, nr 109: *Où en est le God-Art. ?*
- CZECZOT-GAWRAK Z.: *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*. Warszawa 1977.
- DAMISCH H.: *Teoria/obłoku. W stronę historii malarstwa*. Przeł. P. TARASEWICZ. Gdańsk 2011.
- DANEY S.: *From Movies to Moving*. „La Recherches photographiques” 1989/7. Za: [documentadocuments2. www.deregulation.org.,], s. 1. (paginacja zgodna z wydrukiem).
- DANEY S.: *Ostatni obraz*. Przeł. B. KITA. „Opcje” 1998, marzec.
- DELACROIX E.: *Dzienniki 1822–1863*. Przeł. J. GUZE, J. HARTWIG. Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- DELAUUD G. i in.: *Godard et le métier d'artiste*. Paris 2001.
- DELEUZE G.: *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Gdańsk 2008.
- DELEUZE G.: *Trzy pytania o „Sześć razy dwa” (Godard)*. W: IDEM: *Nawigacje 1972–1980*. Przeł. M. HERER. Wrocław 2007.
- DERRIDA J.: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. DZIADEK, J. MARGAŃSKI, P. PIENIĄŻEK. Warszawa 2002.
- DERRIDA J.: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2003.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Przeł. B. BRZEZICKA (fragment ss. 7–20 przekładu dokonał A. LEŚNIAK). Gdańsk 2011.
- DOUIN J.-L.: *Jean-Luc Godard. Dictionnaire des passions*. Paris 2010.
- DUBOIS Ph.: *Wideo wobec kina: przesunięcia estetyczne*. Przeł. B. KITA. „Opcje” 2002, nr 2 (43).
- DUBOIS Ph.: *La photo tremblé et cinéma suspendu*, „La Recherche photographique”. Cyt. za: CHIK C.: *L'Image paradoxale: Fixité et mouvement*. Villeneuve d'Asq 2011.
- DUGUET A.-M.: *Bill Viola. Un corps passe*, „Art Presse” 2003, nr 289, s. 32. Cyt. za: C. CHIK: *L'Image paradoxale: Fixité et mouvement*. Villeneuve d'Asq 2011.

- EBERHARDT K.: *Jean-Luc Godard*. Warszawa 1970.
- EPSTEIN J.: *Écrits sur le cinéma*. T. 1, s. 91. Cyt. za: J. AUMONT: *Les théories des cinéastes*. Paris 2002.
- FERRARI J.-Ch.: *Histoires de Biljana*. W: *Jean-Luc Godard. Documents*. Red. N. BRENEZ, D. FAROULT, M. TEMPLE i in. Paris 2006.
- FLEISCHER A.: *L'empreinte et le tremblement. Écrits sur le cinéma et la photographie 2*. Paris 2009.
- Fotospółeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Red. M. BOGUŃIA-BOROWSKA i P. SZTOMPKE. Kraków 2012.
- FOUCAULT M.: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2006.
- FRIEDBERG A.: *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA, M. PABIŚ-ORZESZYNA. Warszawa 2012.
- FRONDON J.-M.: *Jean-Luc Godard. Parmi nous*. „Cahiers du cinéma” 2004, nr 590.
- FRYDRYCHAK B.: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002.
- GENETTE G.: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. IV. Red. H. MARKIEWICZ. Kraków 1992, s. 317–366.
- GERSTENKORN J.: *Libres figures: la rhétorique vagabonde de Jean-Luc Godard*. W: G. DELVAUD i in.: *Godard et le métier d'artiste*. Paris 2001.
- GODARD J.-L.: *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. T. 1. Paris 1980.
- Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*. Paris 1991.
- GODARD J.-L.: *JLG/JLG. Phrases*. Paris 1996.
- GODARD J.-L.: *Histoire(s) du cinéma. Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney*. „Cahiers du cinéma” 1997, nr 513.
- GODARD J.-L., ISHAGHPOUR Y.: *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours 2000.
- Godard et le métier d'artiste*. Red. G. DELVAUD, J.-P. ESQUENAZI, M.-F. GRAN-GE. Paris 2001.
- GODARD J.-L.: *Montaż, moje piękne zmartwienie*. Przeł. T. LUBELSKI. W: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy*. Antologia. Red. A. GWÓŹDŹ. Warszawa 2002.
- GODARD J.-L., VAUTIER R.: *Au nom des larmes dans le noir*. W: N. BRENEZ, D. FAROULT i in.: *Jean-Luc Godard. Documents*. Paris 2006.
- GWÓŹDŹ A.: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków 1997.

- GWÓŹDŹ A.: *Ciało ekranowe jako medium pamięci kulturowej*. W: *Media-ciało-pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*. Red. A. GWÓŹDŹ, A. NIERACKA-ĆWIKIEL. Warszawa 2006.
- HARDOUIN F.: *Le cinématographe selon Godard*. Paris 2007.
- HELMAN A., PITRUS A.: *Pomost: zatrzymane obrazy pamięci*. W: IDEM: *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańsk 2008.
- HELMAN A., OSTASZEWSKI J.: *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk 2007.
- HENNEBELLE G.: *Et puis voici Godard*. „CinémAction” 1989, nr 52: *Le cinéma selon Godard*.
- HILLAIRET P. Cyt. za: I. KOLASIŃSKA-PASTERCZYK: *Francuska szkoła impresjonistyczna*. W: *Historia kina*. T. 1: *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2009, s. 730.
- ISHAGHPOUR Y., GODARD J.-L.: *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours 2000.
- Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Red. A. BERGALA. Paris 1985.
- Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. T. 2: 1984–1998. Red. A. BERGALA. Paris 1998.
- Juste une conversation*. Z Jean-Luc GODARDEM rozmawia Jean-Michel FRONDON. „Cahiers du cinéma” 2004, nr 590.
- Jean-Luc Godard. Documents*. Red. N. BRENEZ, D. FAROULT i in. Paris 2006.
- KALAGA W., KNAPIK E., red.: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. Katowice 2002.
- KLUSZCZYŃSKI R.-W.: *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa 1999.
- KOLASIŃSKA-PASTERCZYK I.: *Francuska szkoła impresjonistyczna*. W: *Historia kina*. T. 1: *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2009.
- KRÓLIKIEWICZ G.: *Godard-sejsmograf*. Kraków–Warszawa 2010.
- LAROCHE M.: *Godard et le Québécois*. „CinémAction” 1989, nr 52.
- LÉVI-STRAUSS C.: *Myśl nieoswojona*. Przeł. A. ZAJĄCZKOWSKI. Warszawa 1969.
- MADEJ A.: *Fotogenia*. W: *Słownik pojęć filmowych*. Red. A. HELMAN, Kraków 1998.
- MALRAUX A.: *Przemiana bogów. Ponadczasowe*. Przeł. J. LISOWSKI. Warszawa 1985.
- MARIN L.: *Granice malarstwa*. Przeł. P. TARASEWICZ. W: IDEM: *O przedstawieniu*. Gdańsk 2011.
- MARIN L.: *O przedstawieniu*. Przeł. P. TARASEWICZ, P. MOŚCICKI, i in. Gdańsk 2011.

- MARIN L.: *Przedstawienie i pozór*. Przeł. P. MOŚCICKI. W: IDEM: *O przedstawieniu*. Gdańsk 2011.
- MAZIERSKA E.: *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*. Kraków–Warszawa 2010.
- MERLEAU-PONTY M.: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Przeł. St. CICHOWICZ. Gdańsk 1996.
- MERLEAU-PONTY M.: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001.
- METZ Ch.: *L'Énonciation impersonnelle, où le site du film*. Paris 1990.
- MOŚCICKI P.: *Godard. Pasaże*. Kraków–Warszawa 2010.
- MULVEY L.: *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*. Przeł. J. MURCZYŃSKA. Red. K. KUC, L. THOMPSON. Kraków–Warszawa 2010.
- NEMER F.: *Godard (le cinéma)*. Paris 2006.
- PRÉDAL R.: *Ecrire et peindre: le god-art et le pop-art*. „CinémAction” 1989, nr 52: *Le cinéma selon Godard*.
- PRÉDAL R.: *Envoi*. „CinémAction” 2003, nr 109: *Où en est le God-Art?*, s. 9.
- PRÉDAL R.: *Le cinéma français des années 1990*. Paris 2008.
- PRÉDAL R.: *Les trois âges de Godard*. „CinémAction” 1989, nr 52: *Le cinéma selon Godard*.
- RACHWAŁ T., SŁAWEK T.: *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacques'a Derridy*. Warszawa 1992.
- RANCIÈRE J.: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Warszawa 2007.
- ROUILLE A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. HEDEMAN. Kraków 2007.
- ROUSSEL B.: *Courbes et subversion esthétique: une approche plastique d'Alphaville*. „CinémAction” 1989, nr 52: *Le cinéma selon Godard*.
- SCARPETTA G.: *Jean-Luc Godard, l'insurgé*, „Le monde diplomatique”, sierpień 2007.
- SCÉMAMA C.: *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*. Paris 2006.
- SEKULA A.: *Społeczne użycia fotografii*. Przeł. K. PIJARSKI. Warszawa 2010.
- SHAFTO S.: *De la peinture et de l'histoire dans les Histoire(s) du cinéma(s)*. „CinémAction” 2003, nr 109: *Où en est le God-Art?*
- SONTAG S.: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009.
- SOULAGES F.: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. MYTYCH-FORAJTER, W. FORAJTER. Kraków 2007.
- STIEGLER B.: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. CZUDEK. Kraków 2009.
- STRÓŻEWSKI W.: *O ewolucji filozofii Platona*. W: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. Red. W. KALAGA, E. KNAPIK. Katowice 2002.

- SUTTER DE L.: *Nous, Godard et les images*. www.derives.tv/. Data dostępu: 12.01.2013.
- TEMPLE M.: *Inventer un film. Présentation de „Moi je”*. Przeł. z języka angielskiego F. LE GAC. W: *Jean-Luc Godard. Documents*. Red. N. BRENEZ i in. Paris 2006.
- THÉVENIN O.: *Jean-Luc Godard: cinéaste et artiste*. „CinémAction” 2003, nr 109: Où en est le God-Art?
- TOUBIANA S.: *Il y a des fantômes plein l'écran... Entretien avec Philippe Sollers*. „Cahiers du cinéma” 1997, nr 5, s. 39.
- TURIM M.: *Modernizm i postmodernizm w kinie*. Przeł. J. NIEDZIELSKA. „Film na świecie” 2000, nr 401.
- VIRILIO P.: *Interie polaire*. Paris 1990.
- VIRILIO P.: *La vitesse de libération*. Paris 1995.
- VIRILIO P.: *Wypadek pierwotny*. Przeł. K. SZEŻYŃSKA-MAĆKOWIAK. Warszawa 2007.
- VIRILIO P.: *Prędkość i polityka*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.
- WITT M.: *Genèse d'une véritable histoire du cinéma*. W: *Jean-Luc Godard. Documents*. Red. N. BRENEZ, D. FAROULT i in. Paris 2006.
- WITT M.: *L'image selon Godard: théorie et pratique de l'image dans l'oeuvre de Godard des années 70 à 90*. W: Red. G. DELVAUD, J.-P. ESQUENAZI, M.-F. GRANGE: *Godard et le métier d'artiste*. Paris 2001.
- ZAWOJSKI P.: *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*. Warszawa 2012.

Indeks omawianych filmów Jean-Luca Godarda

- 2 razy 50 lat kina francuskiego (Deux fois cinquante ans de cinéma français)* (z A.-M. Miéville), 1995, 50 min., wideo. Zdjęcia: I. Czajka. Prod.: BFI, 46, 67, 209.
- Alphaville*, 1965, 98 min., 35 czarno-biały. Zdjęcia: R. Coutard. Prod.: A. Michelin, 129.
- Armide*, 1987, 12 min., 35 kolor, skecz z filmu *Aria*. Zdjęcia: C. Champetier. Prod. Don Boyd, 186.
- Bądź pozdrowione, Sarajewo (Je vous salue, Sarajewo)*, 1994, 2 min., wideo. Montaż: J.-L. Godard. Prod.: Peripheria, 78, 186, 209.
- Closed*, 1988, 10 do 15 sek., wideo. Zdjęcia: C. Champetier. Prod.: M., F. Girbaud, 94.
- Dzieci bawią się w Rosję (Les enfants jouent à la Russie)*, 1992, 60 min., wideo. Zdjęcia: C. Champetier. Prod.: Cecco Films, R. Waldburger, 78, 209.
- Film Socjalizm (Film. Socialisme)*, 2009–2010, 97 min., 35 kolorowy. Zdjęcia: J. Hirsch. Prod.: Vega Film, TSR, Suissimage, Canal +, 30, 140, 141, 179, 209.
- For ever Mozart*, 1996, 84 min., 35 mm kolorowy. Zdjęcia: Ch. Pollock. Prod.: A. Sarde, R. Waldburger, 17, 25, 164, 196, 199, 209.
- Francja objazd/dwoje dzieci (France tour detour deux enfants)* (z A.-M. Miéville), 1979, 12 odcinków po 26 min., 35 kolor, wideo. Zdjęcia: Lubtchansky. Prod.: INA, 8, 30, 62, 70, 72, 74.
- Historie kina (Histoire (s) du cinéma)*, 1988–1998, 258 min., wideo. Montaż, scenariusz, dźwięk: J.-L. Godard. Prod.: Canal+, Gaumont, 12, 15, 20–22, 28, 31, 37, 38, 50, 59, 61, 70, 101, 108, 111, 115, 120, 121, 123,

132, 144, 145, 177, 190–194, 197, 198, 200–203, 208, 209, 211, 213–218, 221, 227, 232, 234, 235.

1A: *Wszystkie historie* (*Toutes les histoires*)

1B: *Tylko historia* (*Une histoire seule*)

2A: *Tylko kino* (*Seul cinéma*)

2B: *Fatalne piękno* (*Fatale beauté*)

3A: *Moneta absolutu* (*La monnaie de l'absolu*)

3B: *Nowa fala* (*Une vague nouvelle*)

4A: *Kontrola wszechświata* (*Le contrôle de l'univers*)

4B: *Znaki wśród nas* (*Les signes parmi nous*).

Imię Carmen (*Prénom Carmen*), 1983, 85 min., 35 mm, kolor. Zdjęcia: R. Coutard. Prod.: A. Sarde, Antenne 2, 15, 37, 46, 64, 117, 126, 127, 130, 131, 136, 150, 185.

JLG/JLG. Autoportret grudniowy (*JLG/JLG. Autoportrait de décembre*), 1995, 62 min., 35 mm kolor, wideo. Zdjęcia: Y. Pouliguen, Ch. Jaquenod. Prod.: Gaumont, 9, 15, 16, 21, 29, 37, 41, 44, 47, 58, 90, 93, 107, 144, 152, 171, 174, 176, 177, 192–196, 209, 223, 232, 234.

Karabinierzy (*Les Carabiniers*), 1963, 80 min., 35 czarno-biały. Zdjęcia: R. Coutard. Prod.: G. de Beauregard, C. Ponti, 142, 191, 205.

Król Lear (*King Lear*), 1987, 35 mm kolor. Zdjęcia: S. Maintigneux. Prod.: Cannon, 117, 125.

List do Freddy Buache'a (*Lettre à Freddy Buache*), 1981, 11 min., wideo. Zdjęcia: J.-B. Menoud. Prod.: Miasto Lozanna, 15, 41, 46, 76, 91, 93, 117, 137, 186.

List do Jane (*Letter to Jane*), 1972, 52 min., 16 mm czarno-biały. Montaż: J.-L. Godard, P. Gorin. Prod.: J.-L. Godard, P. Gorin, 75, 185–187, 189, 197, 204, 205.

Meeting Woody Allen, 1986, 26 min., wideo. Prod.: Festiwal Cannes, 15, 94.

Métamorphojean, 1990, 5 do 30 sek., wideo. Prod.: M., F. Girbaud, 94, 95.

Na moje nieszczęście (*Hélas pour moi*), 1993, 84 min., 35 mm kolorowy. Zdjęcia: C. Champetier. Prod.: A. Sarde, R. Waldburger, G. Depardieu, J.L. Livi, 37, 41, 47, 94, 107, 133, 161, 162, 172, 220.

Nasza muzyka (*Notre musique*), 2004, 80 min., 35 mm kolorowy. Zdjęcia: J. Hirsch. Prod.: R. Walburger, J.-P. Battaggia, 15, 16, 20, 46, 132, 177, 191, 199, 203, 204, 213, 218, 231–233.

Niemcy, rok 90, dziewięć zero (*Allemagne 90 neuf zero*) (z Romainem Goupilem), 1991, 62 min., 35 mm kolor, wideo. Zdjęcia: Ch. Pollock. Prod.: Antenne 2, N. Ruelle, 132, 209.

Notatki na temat Zdrowaś, Mario (*Petites notes à propos Je vous salue, Marie*), 1983, 25 min., wideo. Prod.: Sonimage, 46, 58, 150.

- Nowa fala (Nouvelle vague)*, 1990, 89 min., 35 mm kolor. Zdjęcia: W. Lubtchansky. Prod.: A. Sarde, R. Waldburger, Canal+, Antenne 2, 37, 47, 68, 90, 94, 102, 107, 117, 131, 133, 135, 136, 139, 146, 220.
- Numer dwa (Numéro deux)*, 1975, 88 min., 35 kolor, wideo. Zdjęcia: W. Lubtchansky, G. Martin. Prod.: G. de Beauregard, J.P. Rassam, 16, 62, 65, 66, 68, 71, 96, 113, 205, 207.
- Pasja (Passion)*, 1981–82, 87 min., 35 mm kolor. Zdjęcia: R. Coutard. Prod.: A. Sarde, Antenne 2, 30, 37, 41, 46, 50, 64, 96, 101, 117, 118, 124, 126–128, 130, 133, 135, 139, 142–144, 147, 151–153, 159, 172, 175, 215, 232.
- Pochwała miłości (Eloge de l'amour)*, 2001, 90 min., 35 mm, wideo. Zdjęcia: Ch. Pollock, J. Hirsch. Prod.: A. Sarde, R. Waldburger, Canal +, 30, 38, 89, 90, 91, 117, 132, 136, 137, 139, 140, 151, 177, 209.
- Ratuj się kto może (życie) (Sauve qui peut (la vie))*, 1980, 87 min., 35 mm kolor. Zdjęcia: W. Lubtchansky, R. Berta. Prod.: A. Sarde, M. Karmitz, 12, 14, 30, 37, 39–41, 43, 45–47, 49–51, 53, 55, 62, 64, 65, 67, 73, 76, 77, 82, 89, 91, 95, 96, 98, 104, 113, 117, 126, 128, 139, 142, 159.
- Scenariusz do Ratuj się kto może (życie) (Scénario de Sauve qui peut (la vie))*, 1979, 20 min., wideo. Prod.: Sonimage, 40, 58, 76, 86–88, 90, 95, 96.
- Scenariusz filmu Pasja (Scénario du film Passion)*, 1982, 54 min., wideo: P. Binggeli. Zdjęcia: J.-B. Menoud. Prod.: JLG Films, 46, 58, 152, 227.
- Soft and Hard (z A.-M. Miéville)*, 1985, wideo. Zdjęcia: P. Binggeli. Prod.: Channel 4, 15, 44.
- Stare miejsce (The Old Place) (z A.-M. Miéville)*, 1999, 49 min., wideo. Prod.: MoMA, 15, 76, 94, 114, 132, 209.
- Szalony Piotruś (Pierrot le fou)*, 1965, 112 min., 35 mm kolorowy. Zdjęcia: R. Coutard. Prod.: G. de Beauregard, D. de Laurentis, 33, 49, 50, 117, 124, 127, 129, 131, 142.
- Sześć razy dwa (Six fois deux) (z A.-M. Miéville)*, 1976, 600 min., wideo. Zdjęcia: W. Lubtchansky, 17, 62, 63, 70–72, 207.
- Tu i gdzie indziej (Ici et ailleurs) (z A.-M. Miéville)*, 1973–76, 60 min., 16 mm, wideo. Zdjęcia: A. Marco, W. Lubtchansky. Wideo: G. Teissèdre. Prod.: J.P. Rassam, 62, 67, 177, 204, 205.
- Uważaj z prawej (Soigne ta droite)*, 1987, 35 mm kolor. Zdjęcia: C. Champetier. Prod.: Gaumont, R. Waldburger, 8, 15, 37, 136, 139, 141, 142, 168, 170–172, 178.
- W mroku czasu (Dans le noir du temps)*, 2002, 10 min., wideo. Zdjęcia: J. Hirsch. Prod.: U. Felsberg, N. Thomas, N. McClintock, 209.
- Weekend (Week-end)*, 1967, 95 min., 35 mm kolorowy. Zdjęcia: R. Coutard. Prod.: R. Baum, 30, 36, 100, 102, 104.

- Wielkość i upadek małego przemysłu filmowego (Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma)*, 1986, 52 min, 35 kolor i wideo. Zdjęcia: C. Champetier, wideo: P. Binggeli. Prod.: Hamster, TF1, 114, 116, 209.
- Wolność i ojczyzna (Liberté et patrie)* (z A.-M. Miéville), 2002, 22 min., wideo. Zdjęcia: J. Hirsch. Prod.: R. Walburger, 132, 134, 149.
- Wszyscy się przechadzaliśmy (On s'est tous défilés)*, 1988, 13 min., wideo. Zdjęcia: C. Champetier. Prod.: M., F. Girbaud, 76, 81.
- Zdrowaś Mario (Je vous salue, Marie)*, 1984–85, 72 min., 35 mm kolor. Zdjęcia: J.-B. Menoud. Prod.: A. Sarde, Gaumont, 8, 37, 46, 64, 126–128, 130, 159, 220.
- Źródło XXI wieku (L'Origine du XXI siècle)*, 2000, 17 min., wideo. Zdjęcia: J. Hirsch. Prod.: Canal +, 209.
- Żegnaj, TNS (Adieu au TNS)*, 1996, 7 min., wideo. Montaż: J.-L. Godard. Prod.: Periphéria, 144, 152.
- Żołnierz (Le Petit Soldat)*, 1960, 88 min czarno-biały. Zdjęcia: R. Cou-tard. Prod.: G. de Beauregard, 56, 81, 118, 119, 124, 149, 191.

Inne omawiane filmy

Carrie (Carrie), reż. B. de Palma, 1976. Zdjęcia: M. Tosi. Prod.: USA, 56.
Pomost (La jetee), reż. Ch. Marker, 1962. Zdjęcia: Ch. Marker, 1962, 28 min. Operator: Cs Olof. Prod.: Argos Film.Francja, 84, 187, 188, 190.
Rozmowa (The conversation), reż. F.F. Coppola, 1974. Zdjęcia: H. Wexler, B. Butler. Prod.: USA, 56.
Zaklinacz burzy (Le Tempestaire), reż. J. Epstein, 1947, 22 min. Zdjęcia: Militon i Schneider. Prod.: Nino Constantini, Lab. L.T.C. Francja, 145, 146.

Indeks osób¹

- A**gamben G. 27, 195
Allen W. 15, 92, 94, 95
Aragon L. 129
Arendt H. 102
Arnheim R. 160, 167
Astruc A. 60, 71, 213
Aumont J. 42, 50, 51, 83, 92, 96,
108, 125, 130, 143, 144, 147–150,
158, 166–168, 174, 202, 203, 217,
220, 221, 226, 230, 231, 234, 235
- B**acon F. 198
Baecque de A. 19, 31, 33–35, 39–
41, 44–46, 52, 58, 103, 104, 120,
121, 191, 232
Barthes R. 71, 74, 75, 158, 189, 198,
200, 218
Baudelaire Ch. 182
Baudrillard J. 98, 105, 107, 135, 166,
185, 202
Bauman-Szulakowska J. 23
Bazin A. 83, 141, 160, 201
Beauviala J.P. 64, 65, 88
Bellour R. 24, 48, 49, 66–69, 71, 80,
85, 94, 150, 172, 188, 204, 205, 225
Benjamin W. 38, 61, 102, 114, 181,
195, 211, 220, 229
Benton R. 33
Bergala A. 28, 35–37, 55, 65, 68,
72, 107, 116, 127, 129, 131, 151, 178,
190, 196, 211, 220
Bergman J. 36, 57, 121, 202
Bergson H. 42, 72
Berta R. 65
Białostocki J. 23
Bielska-Krawczyk J. 14, 20
Blanchot M. 102
Bogunia-Borowska M. 135, 166,
185, 202
Bonitzer P. 80–82, 100, 167, 169
Bonnard P. 24, 40, 65, 88, 117, 147,
159
Borghes J.-L. 199
Brenez N. 59, 122, 131, 200
Brody R. 31–34, 77
Brunet P. 59
Brzezicka B. 161

¹ Indeks nie obejmuje bibliografii i indeksu filmów.

Carasco R. 75
 Carriere J.-C. 52
 Carrol N. 99
 Chiesi R. 30, 41, 51
 Chik C. 85, 87, 89, 142, 145
 Cichowicz St. 154
 Cocteau J. 93, 164
 Collet J. 42
 Comolli J.-L. 15
 Compagnon A. 219
 Coppolla F.-F. 56
 Couchot E. 134, 160
 Courbert G. 137, 173
 Coureau D. 17, 47, 48, 93, 107, 109, 174, 234
 Couté P. 194
 Czczot-Gawrak Z. 145, 146
 Czudec J. 195

Dali S. 143
 Damisch H. 134, 135, 138, 139, 156
 Daney S. 16, 18, 78, 85, 99, 100, 105, 156, 157, 215
 Debray R. 205
 Delacroix E. 50, 127, 129, 151, 157, 160, 183
 Delahaye L. 199
 Delavaud G. 93
 Deleuze G. 15, 16, 18, 42, 43, 45, 47, 58, 71, 72, 75, 86, 107, 123, 133
 Derrida J. 48, 49, 171, 173, 214, 227–229
 Didi-Huberman G. 84, 108, 121, 160, 161, 215–217, 219–221
 Dostojewski F. 168, 174
 Douin J.-L. 68, 143
 Dreyer Th. 40, 147, 149, 162
 Dubois Ph. 62–64, 89, 93, 193
 Duguet A.-M. 87
 Duras M. 37, 41, 49

Dziadek A. 228

Eberhardt K. 230
 Eisenstein S. 42, 75, 96, 125, 130, 145, 163, 213, 219
 Epstein J. 145–148
 Esquenazi J.-P. 116

Faroult D. 59, 122, 131, 200
 Farrow M. 94
 Faure E. 49, 125, 142, 153
 Fellini F. 57
 Ferrari J.-Ch. 200
 Flaubert G. 174
 Fleischer A. 188–190
 Fonda J. 75, 181, 185–187
 Forajter W. 184
 Foucault M. 17, 140, 153, 169, 170
 Fouille A. 70
 Fragonard J.-H. 173
 Friedberg A. 16, 155–157, 160
 Frondon J.-M. 203, 214, 231, 232
 Frydryczak B. 233, 234

Gac le F. 59
 Gance A. 145
 Gaumont L. 174
 Genette G. 226, 227, 229
 Gerstenkorn J. 57, 93
 Gogh van V. 117, 126, 127, 173, 198
 Gorin J.-P. 37, 185–187
 Goupil R. 65
 Grange M.-F. 116
 Greer G. 66
 Guattari F. 47, 48, 107
 Gwóźdź A. 8, 15, 60, 109, 122, 191, 205, 213

Hardouin F. 211, 213
 Hawks H. 16

Hedemann O. 182
 Heidegger M. 93, 173
 Helman A. 146, 147, 192
 Hennebelle G. 28
 Herer M. 58
 Hillaire N. 160
 Hillairet P. 146
 Hitchcock A. 12, 36, 96, 121
 Huppert I. 159

Ishaghpour Y. 119, 212

Jabłońska B. 135, 166
 Jakubowska W. 210

Kalaga W. 14
 Karina A. 124, 127, 149, 159
 Kita B. 62, 85, 99, 193
 Klee P. 50, 92, 120
 Kluszczyński R.-W. 29, 233
 Knapik E. 14
 Kokoschka O. 120
 Kolasińska-Pasterczyk I. 146
 Komendant T. 153
 Kowalska M. 18, 148
 Królak S. 103
 Królikiewicz G. 8, 82, 99
 Kubiak Ho-Chi M. 84, 216
 Kuc K. 128
 Kuleszow L. 69
 Kutyla J. 23
 Kwietniewska M. 229

Lang F. 36, 121
 Langlois H. 206, 208, 211
 Larouche M. 207
 Leśniak A. 161
 Lévi-Strauss C. 233
 Lisowski J. 97, 166, 182
 Losique S. 206

Lubelski T. 122, 146, 213
 Luhan Mc M. 106
 Lumière A., L. 56, 100, 124, 143, 191

Madej A. 147
 Magala S. 89, 187
 Magritte R. 143
 Malraux A. 97, 119, 166, 167, 174, 182, 211, 212, 235
 Marey E.-J. 50, 79, 116, 161, 188
 Margański J. 16, 42, 89, 228
 Marin L. 140, 157, 158, 169, 170, 172, 174, 175, 194
 Marker Ch. 58, 84, 92, 187, 188, 192
 Markiewicz H. 226
 Mazierska E. 8, 39
 Mekas J. 32
 Merleau-Ponty M. 18, 102, 148, 154, 170
 Metz Ch. 57, 66, 149, 164, 169
 Méliès G. 59, 124
 Michał Anioł B. 159, 183
 Mieville A.-M. 39, 44, 58, 59, 66, 70, 132, 204
 Migasiński J. 18, 148
 Milecki A. 226
 Monod O. 119
 Mościcki P. 23, 38, 140, 194
 Mulvey L. 8, 128
 Munk A. 210, 217
 Murczyńska J. 128
 Muybridge E. 50, 188
 Mytych-Forajter B. 184

Nemer F. 124
 Newman D. 33

Ostaszewski J. 146
 Oudart J.-P. 160

Pabiś-Orzeszyna M. 16, 155
Paech J. 109
Palma de B. 59
Parrain B. 18
Pascal B. 80, 100, 167, 174, 177, 194
Picasso P. 50, 126, 159
Pieniążek P. 228
Pierce Ch.P. 160
Pijarski K. 141
Piskorz A. 15
Pitrus A. 8, 192
Prédal R. 28–30, 108, 109, 120
Proust M. 133
Provost J.-Ch. 32, 177

Rachwał T. 228
Ramuz Ch.F. 132
Rancière J. 22, 23
Ravel M. 92, 199
Ray N. 36
Rejniak-Majewska A. 16, 155
Renoir A. 50, 117, 126, 147, 159, 173
Renoir J. 36, 121
Rossellini R. 36, 121, 191
Rouch J. 36, 207
Rouillé A. 182, 183, 201, 202, 210
Roussel B. 129, 159
Roussel M. 127

Sarde A. 40
Sarris A. 32
Saussure de F. 160
Scarpetta G. 218
Scemama C. 203
Scholl S. 132
Sekula A. 141
Serres M. 48

Shafto S. 126
Sirk D. 36
Sławek T. 228
Sontag S. 33, 89, 187
Soulages F. 184, 197
Sowińska I. 146
Spielberg S. 209
Stiegler B. 195, 197, 202, 210
Stróżewski W. 14
Sutter de L. 20
Syska R. 146
Szeżyńska-Mačkowiak K. 105
Sztompka P. 135, 166, 185, 202

Tanner A. 41
Tarasewicz P. 135, 157
Temple M. 59, 62, 200
Thévenin O. 45
Thompson L. 128
Toubiana S. 37, 219, 235
Tour de la G. 152
Truffaut F. 33, 99, 202
Turim M. 23

Valery P. 93
Vasari G. 24
Vautier R. 122
Velasquez D. 119, 125, 144, 147, 153,
164, 170, 173
Virilio P. 77, 98, 102–108, 160, 211
Vrhovac B. 181, 199

Wiertow D. 57, 85, 86, 92
Witt M. 116, 206, 208
Wiazemsky A. 159

Zawojński P. 113, 193

Barbara Kita

L'image arrêtée. La pratique et la théorie de Godard tardif

R é s u m é

Les questions abordées dans le livre se concentrent sur le phénomène de figement de l'image dans le film. L'image ralentie / image arrêtée constituent la base des réflexions débouchant sur l'œuvre tardive de Jean-Luc Godard (à partir de 1980). La pratique cinématographique, télévisée, vidéo ainsi que des essais théoriques de Godard deviennent une exemplification pour la narration à caractère théorique, menée sur la nature de l'image non mobile / mobile. Le livre se compose de six chapitres, dont trois se réfèrent principalement à la condition des images arrêtées. Le chapitre introductif explique les motifs qui ont poussé l'Auteure à aborder le sujet et détermine les traits du style tardif dans l'œuvre de Godard. Le chapitre suivant *Retour au cinéma* rapporte la périodisation de la production de Godard, en présentant les tournants décisifs dans sa biographie artistique. Il souligne la signification du « deuxième premier film » – *Sauve qui peut (la vie)*, qui marque un vrai changement provoquant des réévaluations techniques, esthétiques et thématiques importantes, qui accompagnent constamment Godard à partir de ce moment-là. Les chapitres suivants: *Arrêter le mouvement/ image ralentie*, *Cadres arrêtés/image – peinture*, et *Image arrêtée/photographie* relatent les conditionnements technologiques et ontologiques de l'image, où celles pour le film dif-

fèrent de celles pour le vidéo ou la photographie. L'auteur s'intéresse particulièrement aux aberrations dans le mouvement dans le film qui provoquent des changements de la perception et de la configuration plastique des messages vidéo- cinématographiques. Les stratégies visuelles, utilisées par Godard dans les essais cinématographiques, sanctionnent l'inspiration de l'image et des techniques de peinture, ainsi que de la photographie, comme un porteur de mémoire et d'archives (archivisation) de la réalité. À l'occasion de la réflexion sur la peinture dans le film, l'auteur entreprend les questions de cinématisation, auto-portrait, paysage et façon de cadrer, importantes pour le film et pour la peinture. L'auteur souligne le paradoxe de même de l'image arrêtée (*fixe, immobile*) dans le film que des démarches de l'auteur, c'est-à-dire la mobilité des peintures et des photographies immobiles ainsi que la volonté d'arrêter des images cinématographiques et vidéo. En plus, l'auteur observe dans les pratiques du pape de la Nouvelle Vague un retour visible vers la tradition (mutisme du cinéma, utilisation des images-citations cinématographiques existantes) malgré le caractère expérimentateur de ses réalisations. La conclusion prouve que les décisions audiovisuelles du metteur en scène ont un caractère théorisant, ce qui signifie, ni plus ni moins, la création d'une nouvelle qualité de construire la théorie dans la pratique.

Dans le contexte des perspectives de peinture, de photographie et d'« entre-image » l'auteur s'inspire des observations et réflexions de Jean-Luc Godard lui-même ainsi que des théories de l'image selon R. Bellour, J. Aumont, A. Rouille et les opinions de L. Marin et H. Damisch sur l'art, la représentation et la peinture.

Barbara Kita

Freeze frame. Practice and Theory of Late Godard

S u m m a r y

Issues raised in the book concern the phenomenon of the freeze frame image in film. The slow motion image/freeze frame are thus the core of reflections reconstructed in the late (from the year 1980) artistic practice of Jean-Luc Godard. The film, video and television practice combined with Godard's theoretical essays become an exemplification for the narrative which has a form of a theoretical reflection upon the nature of an immobile/mobile image.

The book is comprised of six chapters, three of which are essentially related to the constitution of freeze frames. The first chapter, which has an introductory character, provides an explanation of the reasons for raising the subject and determines features of the late style present in Godard's work. The following chapter, *Return to cinema*, gives an account of periodisation of the director's artistic work, at the same time reflecting the critical moments in his artistic biography. In this chapter the Author emphasises the significance of the so called "second first film" – *Slow Motion* (1979/80), seeing in it the actual shift leading to fundamental technical, aesthetic and thematic revaluations which have since continually accompanied Godard.

The subsequent chapters: *Stop the motion/slow motion image*, *Still images/paintings* and *Freeze frame/photography* give an account of technological and ontological determinants of an image, which are

diverse for film, video and photography. The Author is particularly interested in aberrations within the film motion which result in changes of perception and plastic shaping of video-film utterances. Visual strategies used by Godard in his film essays authorise inspirations by painting and painting techniques, and also by photography as a specific medium of memory and as an archive (archiving) of reality.

Alongside the reflections upon painting in film the Author raises issues of cinematization, self-portrait, landscape and manner of framing – which are important for film and painting. She emphasises the paradoxicality of both the very still images (*fixe, immobile*) in film and their author's activities consisting in mobilisation of still painting and photographic images, and, simultaneously, the artist's will to bring film and video images to a halt. Moreover, despite the frequently experimental character of the performance of the pope of the New Wave, the Author notices in Godard's performance an evident reversal to the cinematic tradition (silence of cinema, usage of existing film image-quotes).

The summary is a demonstration of the theoretical character of Godard's audiovisual endeavours, which means – neither more nor less – the creation of a new quality of constructing theory in practice.

The Author, in the context of painting, photographic and „inter-image” perspectives, is inspired not only by reflections and observations by Jean-Luc Godard himself, but also by the theories of image by R. Bellour, J. Aumont, A. Rouille and opinions on art, performance and painting of L. Marin and H. Damisch.

Następujące fragmenty książki były opublikowane w:

- s. 40–50, *Godard bez granic*. W: *Granice kultury*. Red. A. Gwóźdź przy współpracy M. KEMPNEJ-PIENIAŻEK. Katowice 2010, s. 149–159.
- s. 211–221, fragmenty tekstu *Obraz(y) u Godarda*. W: *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*. Red. V. SAJKIEWICZ. Katowice 2010, s. 149–156.
- s. 226–235, *Na „marginesie” filmu: Jean-Luc Godard jako teoretyk*. W: *Pogranicza filmu*. Red. A. Gwóźdź. Kraków 2010, s. 381–399.

Redaktor
Wacław Walasek

Korektor
Agnieszka Walasek

Projektant okładki
Michał Motłoch

Redaktor techniczny
Ireneusz Olsza

Skład i łamanie
Ireneusz Olsza

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-60743-75-1

Wydawca
Oficina Wydawnicza Wacław Walasek
Katowice, ul. Mieszka I 15
wacek@oficynawww.pl

Wydanie I. Ark. druk. 16,3. Ark. wyd. 13,0. Przekazano do łamania w czerwcu 2013 r. Podpisano do druku w sierpniu 2013 r. Papier offset. kl. III, 80 g. Nakład 120 + 50 egz.

Cena 28 zł + VAT

Druk: STUDIO NOA
www.studio-noa.pl

Barbara Kita, adiunkt w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się głównie teorią filmu i mediów audiowizualnych, tożsamością obrazu, kinem, filmem oraz problematyką miejską. Opublikowała monografię *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów* (Kraków, 2003). Pod jej redakcją ukazała się książka *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim* (Kraków, 2006) oraz przy jej współpracy redakcyjnej (redakcja Andrzej Gwóźdź) ukazała się ostatnio *Pamięć kina* (Katowice, 2013).

Barbara Kita potrafi zajrzeć głęboko pod powierzchnię, doskonale zdając sobie sprawę z technologicznych i ontologicznych warunków obrazu – innych dla filmu, innych w wypadku medium elektronicznego, czyli wideo. Nie jest to bynajmniej częściowa monografia twórczości Jean-Luc Godarda. Jego późna twórczość jest tu w większym stopniu pretekstem do poprowadzenia teoretycznej narracji skupionej na wybranych aspektach problemu obrazu filmowego, ze szczególnym uwzględnieniem jego „deformacji” w stronę do pewnego stopnia przeczącej idei filmowości. Ale może paradoksalnie to właśnie zatrzymane obrazy, czy też te spowolnione w ekstremalny sposób ukazują prawdziwą naturę sztuk audiowizualnych?

Prof. dr hab. Andrzej Pitrus,
Instytut Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet Jagielloński